anxa
91-B
28374

EINZELAUSGABE

LEIBNIZENS BILDNISSE

VON

HANS GRAEVEN †

VERVOLLSTÄNDIGT UND HERAUSGEGEBEN VON

CARL SCHUCHHARDT

AUS DEN ABHANDLUNGEN DER KÖNIGL. PREUSS. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
JAHRGANG 1916. PHIL.-HIST. KLASSE. Nr. 3

MIT 24 TAFELN

BERLIN 1916

VERLAG DER KÖNIGL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION BEI GEORG REIMER

EINZELAUSGABE

LEIBNIZENS BILDNISSE

VON

HANS GRAEVEN †

VERVOLLSTÄNDIGT UND HERAUSGEGEBEN VON

CARL SCHUCHHARDT

AUS DEN ABHANDLUNGEN DER KÖNIGL. PREUSS. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
JAHRGANG 1916. PHIL.-HIST. KLASSE. Nr. 3

MIT 24 TAFELN

BERLIN 1916

VERLAG DER KÖNIGL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION BEI GEORG REIMER

Vorgelegt in der Gesamtsitzung am 8. Juni 1916.
Zum Druck eingereicht am 23. September, ausgegeben am 14. November 1916.

Vorwort.

Hans Graeven (1866—1905) hatte als Direktorialassistent am Kestner-Museum zu Hannover 1902 die archäologische Aufsicht geführt, als in der Neustädter Kirche die alten Grüfte, in die seit lange das Grundwasser getreten war, gereinigt und zugeschüttet werden mußten und dabei die Gebeine von Leibniz gehoben wurden. Der Schädel zeigte so starke Abweichungen von den für die besten gehaltenen Bildnissen des Philosophen, daß ich Graeven anregte, sie einmal alle durchzumustern, um zu sehen, ob sich nicht eine bessere Anschauung von seiner wirklichen Erscheinung gewinnen lasse. Graeven hat dann auch die Überlieferung umfassend durchgearbeitet, die graphischen Bildnisse ziemlich vollständig zusammengebracht und auch fast alle Ölporträts in eigener Anschauung kennen gelernt. Insbesondere glückte es ihm, das Porträt, das der hannoversche Hofmaler Andreas Scheits nachweislich 1704 für den Großherzog von Toskana nach dem Leben gemalt hat, in Florenz wieder aufzufinden und damit einen festen Punkt für die Entwicklungsreihe zu schaffen. Auch das Verhältnis der Bilder zueinander hatte Graeven schon durchweg richtig erkannt; nur die Rolle, die das Berliner Akademiebild in der Reihe spielt, war ihm noch verborgen geblieben, wohl deshalb, weil er nicht dazu gekommen war, die Ölgemälde photographieren zu lassen und so nebeneinander zu überblicken.

Nachdem die von Hrn. Waldeyer veranlaßte Untersuchung der Leibniz-Gebeine in die Schriften der Akademie aufgenommen war, fanden hier auch schon die ersten Mitteilungen Graevens über seine Beobachtungen an den Gräbern der Kirche und seinen Plan, die Leibniz-Bildnisse zu bearbeiten, Interesse. Ein Brief des Hrn. Diels vom 11. Dezember 1902 ersuchte ihn, seine Studie doch auch in die Abhandlungen der Akademie zu geben und stellte alles Entgegenkommen für die Illustrierung in Aus-

sicht. Graeven hat daraufhin begonnen, den Text für die Publikation niederzuschreiben, ist aber nur bis zur 18. Seite gekommen. Am 1. April 1903 ging er als Felix Hettners Nachfolger nach Trier in eine Fülle neuer Tätigkeit. Schon damals wollte er die Leibniz-Arbeit an mich abgeben; ich vertröstete ihn jedoch mit künftigen Ferien in seiner hannoverschen Heimat, die ihm die Muße zur Fertigstellung geben würden. Aber Graeven ist nicht mehr lebend nach Hannover zurückgekommen. Die Arbeit in Trier hat ihn erdrückt, schon 1904 erkrankte er schwer und 1905 ist er gestorben. Nach seinem letzten Willen habe ich dann das ganze Material, das er zusammengebracht hatte, erhalten.

Was mir noch oblag an der Sache zu tun, war im wesentlichen die Niederschrift dessen, was wir schon während der Arbeit miteinander besprochen hatten und wofür Notizen Graevens vielfachen Anhalt boten. Dazu waren fast alle Ölgemälde und viele Kupferstiche photographisch aufzunehmen. Ich habe dafür überall, in Hannover, Herrenhausen, Braunschweig, Wolfenbüttel, Berlin, Dresden, Nürnberg, München, Wien, die freundlichste Unterstützung gefunden und bedanke mich dafür auch an dieser Stelle auf das wärmste.

Die Einteilung in Kapitel rührt von mir her. Graeven scheint die ganze Untersuchung in einem Zuge haben führen zu wollen. Auf die Entstehungsgeschichte des Bernigerothschen Stiches folgte bei ihm gleich die Beschreibung des Florentiner Gemäldes. Mir schien bei dem großen Stoff eine übersichtlichere Anordnung geboten, insbesondere eine Vorausnahme der wichtigeren schriftlichen Überlieferung, da auf sie nachher an verschiedenen Stellen zurückgegriffen werden muß. Ich war nun aber genötigt, am Ende von Graevens Manuskript (unten S. 27) einen Schnitt zu machen und seinen letzten Teil (S. 40. 41) in meine Darlegung einzufügen.

Besonderen Dank schulde ich den HH. A. Goldschmidt und P. Ritter für das Mitlesen der Korrektur; Hr. Ritter hat dabei außerordentlich viel zu den Anmerkungen beigesteuert.

September 1916. C. Schuchhardt.

Inhalt.

	Seite
Die Aufdeckung der Gebeine von Leibniz	7
Die Überlieferung über die Bildnisse	19
Die erhaltenen Ölgemälde	33
Die Kupferstiche	44
Die Büsten	55
Ergebnis	57
Beschreibendes Verzeichnis der sämtlichen Bildnisse	65

Öfter zitierte Schriften:

von Murr, Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur VII. Teil, Nürnberg 1779, S. 123—203: Joh. Georg von Eckhart, Lebensbeschreibung des Freyherrn von Leibnitz. Ex autographo. S. 213—231: von Murr, Vermischte Nachrichten von Leibnitzen.

Böhmer, Magazin für das Kirchenrecht 1. Bd. Göttingen 1787, S. 315—321: Etwas über die bisherigen Kupferstiche von Leibniz.

H. R. Flügge im Hannoverschen Magazin, 54. Stück, 5. Juli 1790: Kunstnachricht von einer Leibnitz vorstellenden Büste.

Guhrauer, G. W. Freiherr von Leibnitz. Eine Biographie. Breslau 1842, II. Bd. S. 367 bis 374, Bildnisse, und Anmerkungen S. 43—51.

W. Krause in den Abh. d. Berl. Akademie 1902, Anhang: Ossa Leibnitii.

Die Frage, wie Leibniz ausgesehen habe, welches Bild von ihm das treuste und lebenswahrste sei, ist von mehreren Forschern bereits aufgeworfen und behandelt worden[1]. Aber manche Gemälde, darunter gerade die beiden ältesten und besten, sind bislang unbeachtet geblieben, und für die richtige Schätzung der Bilder hat auch erst das Jahr 1902 einen zuverlässigen Maßstab in unsere Hände gelegt. Am 4. Juli dieses Jahres nämlich ward in der Neustädter Kirche zu Hannover der Schädel des Philosophen ans Licht gezogen, worüber an dieser Stelle schon einmal berichtet worden ist durch Hrn. Prof. W. Krause[2], der vom medizinisch-anthropologischen Standpunkte aus den Schädel und die mit ihm gefundenen Knochenreste untersucht hat.

Die Aufdeckung der Gebeine von Leibniz.

Die Neustädter Kirche stammt aus der Regierungszeit des Herzogs Johann Friedrich (1665—1679), der zum katholischen Glauben übergetreten war und in die Schloßkirche den Kultus seiner Religion eingeführt hatte. Dem größtenteils protestantischen Hofstaat mußte deshalb eine andere Andachtsstätte bereitet werden, und da in der Neustadt Hannover, die unter der unmittelbaren Botmäßigkeit des Landesherrn stand, auch die zum Gemeindegottesdienst bis dahin benutzte Kapelle zu klein geworden war, wurde hier zugleich als Hof- und Gemeindekirche ein stattlicher Neubau aufgeführt, der 1670 geweiht werden konnte[3]. Als im vorigen Frühjahr (1902) eine

[1] Guhrauer, G. W. Freiherr von Leibnitz, Breslau 1842, II, S. 367 ff., Anm. S. 43 ff., wo die älteren Behandlungen des Gegenstandes verzeichnet sind; Kuno Fischer, Gesch. der neueren Philosophie III[4] (Heidelberg 1902), S. 303 ff.

[2] Abhandl. d. Berl. Akad. d. Wiss. 1902, Anhang. Vgl. auch Krauses Vortrag in der Berliner Anthrop. Ges. Zeitschr. f. Ethnol. 33 (1902), S. 471.

[3] H. W. H. Mithoff, Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen I (Hannover 1871), S. 75.

umfassende Restauration der Kirche begonnen wurde, zeigte sich, daß der Innenraum viele Dutzende von Grüften beherbergte[1]. Die darin Bestatteten sind mit wenigen Ausnahmen Hofleute oder Staatsbeamte gewesen, das früheste auf einem Grabstein gelesene Todesjahr ist 1696, das jüngste 1787. Ein später geschaffener Fußboden hatte die Mehrzahl der Grabsteine verdeckt, und ihre Existenz war ganz in Vergessenheit geraten; nur in den Gängen waren einige Grabsteine immer sichtbar geblieben, so in dem Gange, der das Mittelschiff von dem südlichen Seitenschiff trennt[2], eine Sandsteinplatte mit der aus eingelassenen Bronzebuchstaben bestehenden Inschrift[3]

OSSA

LEIBNITII

Die Platte ist erst lange Zeit nach Leibnizens Tode angefertigt worden; noch aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts liegt eine Äußerung vor[4], niemand wisse den Platz anzugeben, wo Leibnizens Gebeine ruhen. Es war infolgedessen sehr erklärlich, daß Zweifel aufgetaucht sind, ob die in der Gruft aufgedeckten Gebeine die des großen Denkers seien[5];

[1] Hannoversche Geschichtsblätter (Zeitschr. d. V. f. Gesch. d. Stadt Hannover) V, 1902, S. 253ff.

[2] Die Gliederung der Kirche in Schiffe wird nur durch die an den Langseiten hinlaufenden, auf Holzsäulen ruhenden Priechen bewirkt, der Bau ist einschiffig mit Tonnengewölbe.

[3] Die Inschrift ist hier 1:7 wiedergegeben nach einer 1916 hergestellten Pause (Sch.)

[4] Siehe unten S. 12f.

[5] Vgl. W. Krause, a. a. O. und die von ihm angeführten Tageszeitungen.

indes eine sorgsame Sammlung und Prüfung aller erreichbaren Nachrichten, die sich auf Leibnizens Beisetzung und sein Grab beziehen, hatte das sichere Ergebnis, daß die Inschrift der Platte zu Recht bestand.

Leibniz ist am 14. November 1716 abends gegen 10 Uhr gestorben[1]. Das Haus, in dem er seine letzten Jahre verbracht hat und in dem sein Leben erloschen ist, steht noch heute und trägt den Namen Leibnizhaus[2]. Es hatte ursprünglich der Patrizierfamilie von Sode gehört und war dann in den Besitz Carl von Lüdes gelangt, der ihm 1652 eine reich skulpierte Sandsteinfassade geben ließ[3]. Von dem Erben des letzten Besitzers hatte später die Regierung das Haus gemietet zur Unterbringung der kurfürstlichen Bibliothek und zur Wohnung für Leibniz. Aus Pietät gegen den berühmten Bewohner und um den interessanten Bau zu erhalten, ist das Haus 1844 vom Könige Ernst August angekauft worden, und es sind jetzt die Sammlungen des Kunstgewerbevereins darin aufgestellt.

Da das Leibnizhaus in der Altstadt an der Schmiedestraße liegt, gehörte es zum Sprengel der Hauptkirche Hannovers, die den Heiligen Jakob und Georg geweiht war, aber gewöhnlich nach ihrem Platze Marktkirche genannt wird. Ihr ältestes Kirchenbuch enthält unter dem Datum des 14. Dezember 1716 die Eintragung des Küsters[4]: »*Hr. Geheimbte-Rath Löbenitz 3 puls.*« Das Grabgeläut ist also erst einen vollen Monat nach dem Sterbetage Leibnizens erklungen. Solch lange Fristen zwischen Tod und Begräbnis kamen damals nicht selten vor[5], sie waren unvermeidlich, wenn für

[1] Die zuverlässigste Schilderung des Lebensendes Leibnizens besitzen wir jetzt in einem von Paul Ritter in der Kgl. Bibliothek von Kopenhagen wiedergefundenen Briefe des einzigen ständigen Augenzeugen, des letzten Amanuensis Leibnizens, Johann Hermann Vogler, an seinen Vorgänger, den Rektor Hodann in Winsen an der Luhe, vom 17. November 1716. (Ritter, Preuß. Jahrb. 53, 1914, S. 437—449: Wie Leibniz gestorben und begraben ist.) Von den andern Berichten läßt Ritter nur den des Fürstl. Waldeckschen Leibarztes Dr. Seip (bei Nemeitz, Vernünftige Gedanken über allerhand Materien I, 1739, S. 98 und IV, 1745, S. 240) gelten, als Ergänzung. Der Wortlaut des Voglerschen Briefes erscheint jetzt in den Aufsätzen, die der Historische Verein für Niedersachsen zum Gedächtnis des zweihundertjährigen Todestages von Leibniz herausgibt.

[2] Von Murr, Journal zur Kunstgeschichte usw. VII, 1779, S. 225.

[3] Schuchhardt, Die hannov. Bildhauer der Renaissance, Hannover 1909, S. 123 ff.

[4] Die Nachricht wurde hervorgezogen durch Doebner, Ztschr. d. hist. V. f. Niedersachsen 1881, S. 224, vgl. Hannov. Gesch. Bl. V, 1902, S. 569.

[5] Belege dafür bieten viele der gedruckten Leich-Sermonen, die in der hannoverschen Stadtbibliothek aufbewahrt werden. Einer derselben führt den folgenden Titel: *Leich-Sermon / Über den Worten Davids aus dem XXII Psalm vers. 10/11: / Du Herr hast mich aus meiner*

Verstorbene in einer der Kirchen erst neue Grüfte hergerichtet werden mußten. Die Unsitte, daß Standespersonen, die es bezahlen konnten, nicht auf den Friedhöfen, sondern im Innern der Kirchen begraben wurden, war allgemein verbreitet und ward offenbar von der Geistlichkeit sehr begünstigt, weil der Verkauf der Grabstellen eine stattliche Einnahme für den Kirchensäckel bildete. Die Kirchen scheinen deshalb auch eigene Gewölbe gehabt zu haben, in denen die Leichen provisorisch untergebracht werden konnten bis zur Fertigstellung der betreffenden Grüfte. Dies geht hervor aus dem Berichte, den die »Königlich Großbritannischen zur Kurfürstlich Braunschweig-Lüneburgischen Regierung verordneten Geheimen Räte« am 16. November ihren mit dem Hofe im Jagdschloß Göhrde befindlichen Kollegen eingesandt haben über das Ableben des Geheimen Justizrates Leibniz[1]: »Man hat auch wegen behöriger Kleidung und Legung des Verstorbenen in einen Sarg die Nothdurft verfüget, und soll die Leiche diesen Abend in's Gewölbe der Neustädter Kirche bis zur Anherokunft der Verwandten gebracht werden.«

Die Wahl der Neustädter Kirche statt der Marktkirche zur Aufbewahrung hatte ihren Grund darin, daß jene die Hofkirche war, zu deren Gemeinde die Beamten gehörten, gleichviel wo sie wohnten. Der Engländer Ker of Kersland, ein Freund Leibnizens, der just an dem Todestage in Hannover eingetroffen war, hat die Überführung der Leiche an ihre vorläufige Ruhestätte am Abend des 16. November für das eigentliche Begräbnis gehalten und war empört über den Mangel jeder Feierlichkeit dabei. Er schreibt in seinen Memoiren[2]: *I must confess, it afforded me matter of strange reflection, when I perceived the little regard that was paid to the ashes by the*

Mutter Leibe / gezogen ec. / Bei volkreicher Leichenbegängniß / der Edlen Viel Ehr und Tugendreichen / Fr. Dorotheen Elisabeth Molen / deß Edlen Vest und hochgelahrten / herrn Bernhard Böhmern beyder Rechten / Licentiatens und Fürstl. Braunschw. Lüneb. wolbestalten / gehaimbten Cammer-Secretarii ehelichen haußfrauen / Welche den 15 Februarii Anno MDCLXXII, kurtz nach Mitternacht / seliglich in dem Herren entschlaffen und den 15 Martii in der Hoff- / Kirche auf der Neustadt zu Hannover begraben: / Gehalten von / Justo Gesenio, SS. Theol. Doct. / Fürstl. Braunsch. Lün. Generaliss. Superintendente, / Consistorial Rath und Evangelischen Hoff- / Prediger daselbst. / Hannover / Gedruckt bei Georg Friederich Grimmen Fürstl Br. Lün. bestaltem Buchdrucker. Daß das Begräbnis in der Tat am 14. Dezember 1716 stattgefunden hat, zeigt Ritter a. a. O. nach einem andern Briefe Voglers an Hodann. Auch dieser Brief erscheint jetzt in den genannten Aufsätzen des Hist. V. für Niedersachsen.

[1] Abgedruckt bei Grote, Leibniz und seine Zeit, Hannover 1869, S. 554. Näheres berichtet Vogler bei Ritter a. a. O.

[2] The memoirs of John Ker of Kersland, London 1726, S. 117.

Hanoverians; for he was buried in a few days after his decease, more like a robber than, what he really was, the ornament of his country.

Wenngleich die Vorwürfe Ker of Kerslands unberechtigt sind, weil seine Beobachtung sich nicht auf das Begräbnis selbst bezieht, so scheint doch auch dieses des großen Toten sehr unwürdig gewesen zu sein, denn Eckhart berichtet darüber[1]: »Das einzige ist zu verwundern, daß, da der ganze Hof ihm zu Grabe zu folgen invitiret war, außer mir kein Mensch erschienen: daß ich mir also sehr viel gewußt, daß ich die letzte Ehre diesem großen Manne einzig und allein erwiesen.« Da Leibniz zur Zeit seines Todes nicht die Gnade des Königs genoß, ist es eigentlich kein Wunder, daß die Höflinge seinem Begräbnis fernblieben. Ob Eckharts Angabe, daß er ganz allein dabei zugegen gewesen sei, wörtlich zu nehmen ist, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls bezeugt uns das Grabgeläut der Marktkirche, daß die üblichen kirchlichen Ehren dem Toten nicht versagt worden sind, wie dies von einigen Seiten angenommen wird[2].

Für das Grab zu sorgen, war dem Schreiben der »Königl. Großbritannischen etc. Räthe« gemäß den Angehörigen vorbehalten geblieben. Als Erbe Leibnizens stellte sich in Hannover sein Schwestersohn ein, Pastor Simon Löffler aus Probstheyda bei Leipzig, und er konnte die für damalige Zeiten erhebliche Summe von 12000 Talern[3] in Empfang nehmen; trotzdem hat er, wie Eckhart erzählt, dem Oheim davon »nicht einmal ein Begräbnismonument aufgerichtet«. Nur der Pflicht, einen Platz in der Neustädter Kirche zu kaufen und dort eine Gruft ausmauern zu lassen, hat sich der Neffe offenbar nicht entziehen können; vermutlich hätte er gern das Geld dafür gespart, aber als Geistlicher mußte er wohl Rücksichten nehmen auf seine hannoverschen Amtsbrüder und durfte der Kirche die Einnahme nicht vorenthalten. Es fehlen uns jetzt zwar die älteren Bücher der Neustädter Kirche, aber im Jahre 1787 hat ein glaubwürdiger Mann deren Begräbnisregister eingesehen und darin das Leibnizgrab verzeichnet gefunden[4].

---

[1] In Leibniz' Lebensbeschreibung bei von Murr, Journal zur Kunstgesch. usw. VII. S. 192.

[2] Daß das Begräbnis keineswegs unwürdig gewesen ist, zeigt jetzt der Bericht Voglers bei Ritter a. a. O.

[3] Eckhart, Lebenslauf Leibnizens bei v. Murr, Journal zur Kunstgesch. usw. VII, S. 201.

[4] Daß Leibniz in der Neustädter Kirche nicht nur vorläufig (am 15. November), sondern auch endgültig (am 14. Dezember 1716) beigesetzt worden ist, meldet jetzt ausdrücklich der Bericht Voglers bei Ritter a. a. O.

Die Hannoveraner wurden um jene Zeit vielfach verspottet wegen ihrer Pietätlosigkeit gegen die Manen des bedeutendsten Mannes, der innerhalb ihrer Mauern gehaust hatte. Johann Heinrich Voß kleidete 1781 den Spott in die folgenden Verse[1]:

Leibnizens Grab.

Wo, von den Seinigen verkannt,
Leibniz, wie Kästner rühmt, sein Brot in Ehren fand:
In jener weisen Stadt des feineren Cheruskers,
Ging einst ein Fremdling um, mit gläubigem Vertraun,
Leibnizens Denkmal wo zu schaun,
Dem für die Nachwelt, Kunst des Griechen oder Tuskers
Den Dank der Mitwelt eingehaun.
Vergebens fragt' er die Minister,
Und alle Räth' und alle Priester;
Sie sahn ihn an und schwiegen düster,
Selbst das lebendige Register
Der Seltenheiten, selbst der Küster
Sprach: Was weiß ich von dem ungläubigen Filister?
Zuletzt erscheint der Mann, der seines Lehrers Sarg
Einsam um Mitternacht begleitet,
(Ein alter Jude wars!) und leitet
Ihn zu der öden Gruft, die dich, o Leibniz, barg.

In dem ersten Ende 1786 erschienenen Hefte der »Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande«, die von dem Cellenser Konsistorialrat Jacobi und dem Lüneburger Protosyndikus Kraut herausgegeben wurden, weist die Vorrede darauf hin, daß man es bisher für richtiger gehalten habe, »Eulenspiegels Grabmahl der Nachwelt kenntlich zu machen als den Stein zu bezeichnen, worunter Leibnizens Asche ruhet«, und eine Fußnote besagt: »Bekanntlich ist noch bis auf den heutigen Tag Eulenspiegels Ehrengedächtnis auf einem Grabstein in Mölln zu finden. Niemand

[1] Sämtliche Gedichte von Johann Heinrich Voß VI (Königsberg 1802), S. 129. Bei der poetischen Fiktion, daß nur »ein alter Jude« den Sarg Leibnizens begleitet habe und allein imstande gewesen sei, das Grab zu zeigen, hat Voß offenbar einen gewissen Juden Raphael im Sinne gehabt, der bei Leibniz Mathematik studiert hatte und später sein Freund und Arbeitsgenosse geworden war. Vgl. Guhrauer, a. a. O. S. 369. 373.

aber weiß den Platz anzugeben, wo in der hannoverschen Schloßkirche Leibnizens Gebeine eingesenkt sind.«

In dem zweiten Hefte der Annalen finden wir eine Berichtigung der obigen Angaben: »Die Note zur Vorrede«, heißt es da, »ist nicht so zu deuten, als ob gar keiner, folglich auch niemand unter denen Leibnizens Grabstätte anzugeben wüßte, welche aus Amtspflicht Kenntnis der Beerdigungsplätze haben müssen . . ., man wollte nur soviel darin sagen: Leibnizens Ruhestätte ist kein dem Publikum bekannter, durch ein Unterscheidungsmerkmal ausgezeichneter Platz Übrigens liegen die Gebeine dieses ausgezeichneten Mannes nicht in der eigentlichen Schloß-, sondern in der Neustädter Hofkirche.«

Als Gewährsmann für die Berichtigung wird ein Herr Benecke aus Celle genannt, vermutlich der im Königl. Groß-Britannisch und Chur-Fürstl. Braunschweig-Lüneburgschen Staats-Kalender auf das Jahr 1786 als Sekretär des Ober-Apellations-Gerichts aufgeführte Johann Conrad Benecke. Sein an die Herausgeber der Annalen gerichteter und dort abgedruckter Brief beginnt: »Ich habe mir am 10. März d. J. Leibnizens Grab von dem hannoverschen Hof- und Stadtküster Herrn Bremer zeigen lassen. Er liegt nämlich zwischen den Ribowischen und Schillingschen Begräbnissen linker Hand, gleich vorn in dem ersten langen Gange, wenn man in die erste Tür der Neustädter Kirche von der Seite des Neustädter Markts kommt. Damit stimmt auch das Begräbnisregister genau überein. Jedoch ist es völlig gegründet, daß kein Grabstein, ja nicht einmal ein Schlußstein seine Asche bedeckt.«

Der von Benecke genau beschriebene Platz ist der, den das Grab mit der Aufschrift OSSA LEIBNITII hat. Östlich von ihm ist jetzt auch der Grabstein des 1774 verstorbenen Predigers Ribow zutage gekommen[1], den der Fußboden des später verbreiterten Chors geschützt hatte, während die westlich von dem Leibnizstein gelegene Platte, die zu Beneckes Zeit den Namen Schilling getragen haben muß, so abgetreten war, daß man nichts mehr darauf hat lesen können. Die Leibnizplatte selbst zeigt ebenfalls starke Spuren der Abtretung, aber ihre Bronzebuchstaben haben den

[1] Er trug die Inschrift GEORGIVS HENRICVS | RIBOWIVS | SS. THEOL. D. CONSIL. ECCLES. REG. | SVPERINT. GENER. ET SPEC. ET | PAST. PRIM. AD AEDES IOH. HANOV. | NATVS D. 8. M. FEBR. MDCCII | DEN. D. 22. M. AVG. MDCCLXXIV. Vgl. Graeven in den Hannov. Geschichtsblättern V, 1902, S. 383 und 569f.

Füßen standgehalten. Die Form der Buchstaben entspricht denen am Leibnizdenkmal in Hannover[1], zu dessen Errichtung gerade die Auslassungen der Annalen über das Leibnizgrab den Hauptanstoß gegeben zu haben scheinen, denn am 29. August 1787 bereits erließen fünf Hannoveraner[2] einen Aufruf, das vernachlässigste Andenken Leibnizens durch ein Monument zu ehren. Beiträge dazu sollten nur von Bewohnern der Kurlande oder den in der Fremde lebenden Söhnen der Kurlande angenommen werden; bis Ende 1789 war die Summe von 4523 Rtlr. 18 Mgr. zusammengekommen[3], in dem folgenden Jahre ward der Bau vollendet, ein auf zwölf ionischen Säulen ruhender offener Rundtempel, in dessen Mitte eine Marmorbüste des Philosophen aufgestellt ist. Der Architrav trägt die Bronzeinschrift, als deren Verfasser der Göttinger Christian Gottlieb Heyne bezeichnet wird. Sie lautet GENIO LEIBNITII, zu ihr bildet das Ossa Leibnitii einen offenbar beabsichtigten Gegensatz. Dieser Umstand, dazu die Übereinstimmung des Materials und der Buchstabenformen, lassen, obwohl wir keine Nachricht davon haben, nicht den geringsten Zweifel, daß die Grabplatte in der Neustädter Kirche gelegentlich der Denkmalerrichtung entstanden ist[4]. Den Männern, die den Mangel eines Denkmals als beschämend empfanden, mußte ja der bisherige Zustand des Grabes erst recht unerträglich erscheinen. Aus dem Jahre 1819 stammt die älteste Kunde vom Vorhandensein des Grabsteins[5].

Als am 4. Juli 1902 der Grabstein abgehoben war, zeigte sich darunter ein Backsteingewölbe, das ursprünglich die einzige Decke des Grabes gewesen war; darauf wurden vorsichtig einige Steine aus dem Gewölbe herausgebrochen, so daß ein Mann in die Gruft hineinschlüpfen konnte, um deren

---

[1] Das beweisen die wie Schlittenkufen gebogenen Endigungen der Querhasten von L und E, die größere Unterpartie bei B und E, der Druck links unten und rechts oben beim O. Siehe das Faksimile oben S. 8.

[2] Es waren der Kriegsrath von Roden, Geh. Canzleysecretarius Brandes und die Commerzräthe Patje, Ramberg, Höpfner. Der Aufruf wurde gedruckt als Beilage zum 85. Stücke des Hannov. Magazins, 22. Oktober 1787. Der Riß zum Rundtempel stammt von dem Comité-Mitgliede Ramberg, dem Vater des Malers.

[3] Von Spilcker, Historisch-topographisch-statistische Beschreibung der Königl. Residenzstadt Hannover (Hannover 1819), S. 495.

[4] Ungewiß bleibt, ob das *Ossa Leibnitii* als Widerspiel zum *Genio Leibnitii* frei erfunden oder ob es der unten (S. 15, Anm. 2) angeführten Sarginschrift entnommen ist.

[5] Von Spilcker, a. a. O. S. 482: »Der Grabstein ist mit der einfachen Inschrift: *Ossa Leibnitii* in neueren Zeiten bezeichnet.«

Inhalt zu sammeln. Der Schädel lag wie in allen übrigen Gräbern an der Westseite, denn bei der Bestattung war der Gedanke maßgebend gewesen, daß die Toten gleich den lebenden Kirchenbesuchern ihr Antlitz dem Altare zuwenden sollten. Da in das Leibnizgrab oftmals das Grundwasser eingetreten war, hatten sich die Knochen zum guten Teil aufgelöst, das Eichenholz des Sarges war bis auf ganz geringe Reste geschwunden. Besonders auffallend war es, daß die Gruft im Gegensatz zu anderen sehr wenig Metallteile enthielt, außer einigen eisernen Sargnägeln fanden sich nur winzige Fragmente von Ornamentstreifen aus einer Legierung von Zinn und Blei und ein paar aus demselben Material gegossene Engelsköpfchen. Dieser Befund scheint auf den ersten Blick in Widerspruch zu stehen mit der Beschreibung des Sargschmuckes, die Eckhart uns hinterlassen hat. Er schreibt: »Seinen Sarg habe ihme lassen schön verfertigen. Zum Kopfe war sein Wappen[1], zum Füßen seine Titels und Sterbezeit angeheftet[2]. Auf jeder Seite war in der Mitten ein großes Feld und zwey kleine zu beyden Seiten. Zur Rechten in der Mitten stund sein Symbolum, so da war: *Pars vitae, quoties perditur hora, perit.* Oben stund seine Eins in eine Nulle gesetzt, mit der Überschrift: *Omnia ad unum,* so auf Gott und auch auf seinen Calculum differentialem zielet. Unten war ein nach der Sonne sehender und steigender Adler mit der Überschrift: *Haurit de lumine lumen.* Auf der anderen und linken Seite des Sarges stunden in der Mitte diese Worte Horatii:

Virtus recludens immeritis mori
Coelum, negata tentat iter via,
Coetusque mortales et udam
Linquit humum fugiente penna.

---

[1] Das Wappen Leibnizens kennen wir aus seinen Siegeln. Ein solches ist schon von Murr, Journal usw. S. 191 abgebildet; eine bessere Abbildung findet sich mit dem Faksimile einer Namensunterschrift Leibnizens als Vignette in Grotefends Leibniz-Album (Hannover 1846). Dasselbe Wappen findet sich auf den Porträtstichen von Bernigeroth und Seeländer, unten Nr. 14 und 28.

[2] Die persönliche Inschrift fehlt in dem Text bei Murr, ist aber sonst mehrfach und, bis auf einige Äußerlichkeiten, übereinstimmend überliefert. Sie lautet (bei Ludovici, Ausführl. Entwurf einer vollst. Historie der L.schen Philosophie, Leipzig 1736—1737, I, S. 248 f., nach den Neuen Leipziger gelehrten Zeitungen von 1717): OSSA | ILLVSTRIS VIRI | GODOFREDI GVLIELMI | LEIBNITII | S. CAES. MAI. CONSIL. AVLICI | S. REG. MAI. BRITANNIARVM | ET RVSSORVM MONARCHAE | A CONSILIIS IVSTITIAE | INTIMIS | NATVS A. MDCXLVI. | DIE XXIII. IVNII | DECESSIT A. MDCCXVI. | DIE XIV. NOVEMBR.

Oben beym Kopfe stund das von ihm sehr aestimirte Sinnbild des Herrn Bernoulli, nemlich eine linea spiralis mit der Überschrift: *inclinata resurget.* Unten aber war ein in Zimmetrinden sich verbrennender Phoenix mit der Überschrift: *Servabit cinis honorem*[1].«

Von Engelköpfen ist in Eckharts Beschreibung nicht die Rede, sie waren zu jener Zeit selbstverständlich, gehörten zu den unumgänglich notwendigen Teilen einer anständigen Sargausstattung, von der uns gerade reichere Funde in anderen Gräbern der Neustädter Kirche ein anschauliches Bild zu geben vermögen. Der Sargdeckel bestand ähnlich wie heute aus vier Seitenstücken und einer schmalen Oberplatte; aber während jetzt nicht nur die Langseiten, sondern auch die Schmalseiten schräg anzusteigen pflegen, wurden die letzteren damals senkrecht gestellt, und die Oberplatte durfte nicht nach der jetzigen Art über das Seitenstück überkragen, denn es war Mode, auf die Oberplatte einen langen Metallstreifen zu nageln und zwei kürzere daran zu setzen, die auf die Langseiten hinunterstiegen, so daß ein großes Kreuz entstand. Auf die Mitte des Kreuzes ward ein gegossener Christuskörper geheftet, oberhalb desselben ein Band mit der Inschrift INRI, unterhalb ein Schädel mit zwei gekreuzten Knochen. Die Enden der Kreuzarme erweiterten sich zu dreiblattförmigen Gebilden, und auf jedes derselben ward ein Engelskopf genietet gleich dem im Leibnizgrabe gefundenen.

Durch die herabsteigenden Kreuzarme wurden die Langseiten in zwei ungleiche Hälften zerlegt, und die untere größere ward regelmäßig wiederum in zwei Felder gegliedert, so daß auf jeder Langseite im ganzen drei Felder waren, von denen oft das mittlere größere Dimensionen erhielt als die seitlichen. Die einzelnen Felder tragen meistens umrahmte ovale Blech-

---

[1] Vogler erzählt in seinem oben S. 7 Anm. 2 angeführten zweiten Briefe: »Der Sarg war gantz mit schwartzen Sammet bezogen, worüber allerhand Zierrathen von Zinn gemacht waren. An jeder Seite waren 6. zinnerne Schilde mit emblematibus, so G. Rath Eckhart verordnet, folgendermaßen.« Diese Beschreibung stimmt dann mit Eckhart-Murr überein, nur, daß nach Vogler der Adler links oben, die Spirallinie links unten und der Phönix rechts unten stand (immer, wie bei Eckhart-Murr, vom Toten aus gerechnet), und daß die Inschrift zum Phönix lautete: Cineri manebit honos. Der alte Bericht in den Neuen Leipziger gelehrten Zeitungen (1717) hat dieselbe Anordnung wie Vogler, bezeichnet aber die Spirallinie als eine Sonnenblume. Die erste Fassung, in der die Aufzeichnung Eckharts veröffentlicht wurde (1726), deckt sich mit derjenigen bei Murr. Alle andern älteren Beschreibungen gehen auf diese beiden Quellen (Zeitungen 1717 und Eckhart 1726) zurück.

platten mit eingravierten Bibelsprüchen, manchmal sind solche Sprüche auch aus einzeln gegossenen Metallbuchstaben innerhalb ornamentaler Rahmen zusammengesetzt, bisweilen sind an die Stelle der Sprüche Symbole getreten, die sich auf Tod und Auferstehung beziehen. Ganz allgemein war es, am Fußende des Sarges Namen, Titel und Lebensdaten der Toten, am Kopfende ihr Wappen anzubringen. Die Tafeln mit den Wappen und Namen mußten für jeden Fall besonders hergestellt werden, ebenso werden aber auch die Sprüche erst nach Anordnung der Besteller eingraviert bzw. aufgenietet sein, denn man legte großen Wert auf deren Wahl; bestimmten viele doch testamentarisch, welche Bibelstellen ihren Leichenpredigten zugrunde gelegt und auf ihr Grab gesetzt werden sollten. Die einzige Abweichung des Leibnizsarges von den sonst üblichen wird also die gewesen sein, daß er statt biblischer Sprüche solche Inschriften und Symbole bekommen hat, die dem Besteller mehr im Sinne des Toten zu sein schienen. Es ist natürlich, daß Eckhart in seiner Beschreibung des Sarges nur die eigens dafür bestellten Teile erwähnt hat, aber die Angabe von der Dreiteilung der Langseiten setzt voraus, daß auch der Leibnizsarg das gewöhnliche große Metallkreuz und somit auch auf dessen Enden vier Engelsköpfe getragen hat.

Das auffallende Fehlen größerer Metallteile in dem Leibnizgrabe ist nur dadurch zu erklären, daß sie früher bereits daraus entfernt sind. Die Sarggriffe, der Christuskörper, die Streifen des Kreuzes, die Platten mit Wappen und Inschriften, deren einstiges Vorhandensein nicht zu bezweifeln ist, können unmöglich spurlos vergangen sein, aber Auskunft über die Art ihres Verschwindens gab uns die Südwand des Grabes. In ihrem oberen Teile waren einige Lagen von Backsteinen ausgebrochen und nachher von außen wieder eingesetzt und vermauert. Die Öffnung war zwar nach dem Urteil einiger Betrachter zu klein, um einem Erwachsenen Durchlaß zu gewähren, jedenfalls hat sie aber erlaubt, mittels eines Hakens die Metallteile aus der Gruft herauszuzerren. Auch bei einem anderen Grabe ließ sich feststellen, daß ein Teil seines Inhalts geraubt ist, und zwar scheint dies geschehen zu sein durch Arbeiter, die an der betreffenden Stelle einen neuen Fußboden haben legen müssen. Vermutlich hat die Plünderung des Leibnizgrabes stattgefunden, als dasselbe seine Deckplatte erhalten hat. Wenn wir infolge der Plünderung auch des sichersten Zeugnisses, das Wappen und Namensinschrift uns geboten hätten, jetzt ent-

behren müssen, ist auf Grund der durchmusterten Nachrichten doch mit unumstößlicher Gewißheit zu behaupten, daß die am 4. Juli aufgedeckten Gebeine die Leibnizens sind.

Die anatomisch-anthropologische Untersuchung der Knochenreste hat ergeben, daß sie im Einklang stehen mit dem, was von Leibnizens Äußerem überliefert ist. Er soll von mittlerer Statur gewesen sein, aus den Knochen ist die Körpergröße auf 1.75 m berechnet, die im Leben aber geringer erschienen sein mag, da Leibniz »mit dem Kopf gebückt ging, daß es schien als hätte er einen hohen Rücken«[1]. Die Knochen sind die eines alten Mannes: Leibniz stand bei seinem Tode im einundsiebzigsten Jahre. Er hatte in der letzten Zeit seines Lebens viel an Beinschmerzen gelitten, die er und seine Ärzte als Podagra bezeichneten: an den erhaltenen Beinknochen sind mehrere krankhafte Erscheinungen beobachtet, »Anchylose des Phalangengelenkes der rechten großen Zehe und Knochengeschwulst am unteren Ende der linken Tibia«. Die Untersuchung des Schädels, die, wie billig, den Hauptteil von Krauses Arbeit ausmacht, wird zusammengefaßt in den Sätzen: »Der Schädel ist klein im Verhältnis zur Körpergröße, rundlich, breit und niedrig, mit hervortretenden Backenknochen und Kinn; diese Charaktere entsprechen den gewöhnlichen oder doch häufigen Befunden bei Slaven, speziell Polen und Slovenen. Für die Kapazität des Schädels folgt aus Davis im Durchschnitt 1696 ccm für Deutsche, 1591 ccm für Polen, so daß auch die noch niedrigere Kapazität von Leibniz' Schädel, nämlich 1422 ccm, ihn eher zu den letzteren stellt. Alles dies stimmt zu der slavischen (polnischen) Form des Namens. Leibniz selbst hat an dieser Abstammung festgehalten[2].«

Der Schädel ist von Hrn. Prof. Krause schon mit einigen Leibnizbildnissen verglichen worden, die aber in manchem Punkte dem knöchernen Schädel nicht entsprechen. Ich habe eine möglichst vollständige Sammlung von Leibnizporträts angestrebt und vermag einige Bilder aufzuweisen, die viel enger mit dem Schädel zusammengehen und dadurch eine Gewähr bieten, daß sie die Züge des Philosophen treu widerspiegeln.

Zu beachten wird dabei noch sein, was Leibniz selbst und seine Zeitgenossen über sein Aussehen und sein Temperament geäußert haben. Die

[1] Bei Murr, Journal zur Kunstgesch. VII, 1779, S. 196.

[2] Vgl. über die Frage nach der slavischen Abstammung Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie III[4] (Heidelberg 1902), S. 28 ff.

gracilitas des Körpers wird dabei immer betont. In einer für einen Arzt gemachten Niederschrift sagt Leibniz von sich: »Ist mittelmäßiger Größe, mager, bleich von gesicht .... hat dunkelbraunes Haar .... Mit den augen kan er in die weite nicht viel sehen, was er aber in der nähe ansieht, das sieht er scharff[1].« *Appetitus conversationis est mediocris, major meditationis et lectionis solitariae: sed cum semel interest conversationi, satis jucunde eam continuat .... Risus frequentius os quam pectus concutit .... Ira est subita sed brevis*[2].

Ganz entsprechend berichtet Eckhart: Seine Leibes-Constitution betreffend, so war er von mittelmäßiger Statur, hatte einen etwas großen Kopf, in der Jugend schwarze Haare, kleine und kurz, aber sehr scharf sehende Augen, die ihm bis aufs letzte gut blieben ... Von Schultern war er breit und ging immer mit dem Kopfe gebückt, daß es schien, als hätte er einen hohen Rücken. Vom Leibe war er mehr mager als fett und stunden ihm, wenn er ging, die Knie krumm, und fast in solcher Figur wie Scarron die seinige beschreibet .... Man sahe ihn allezeit munter und aufgeräumt und schiene er sich über nichts sonderlich zu betrüben .... Das Frauenzimmer mochte er gerne leiden, und achtete keine Zeit, wenn er sich mit selbigen unterhalten konnte. Ja er wußte sich im Reden so aufzuführen, daß man ihn gar vor keinen Philosophen hätte ansehen sollen .... Er sprach von jedermann Gutes, kehrte alles zum Besten, und menagirte auch so gar seine Feinde, denen er sonst oft bey Gnädigster Herrschafft eines versetzen können[3].«

In einem Empfehlungsbriefe, den der junge Leibniz 1672 von seinem Gönner Boineburg an den Staatssekretär Pomponne in Paris mitbekommt, heißt es: »So unscheinbar er aussieht, er ist ein Mann, der imstande sein wird, vortrefflich zu leisten, was er verspricht[4].«

Die Überlieferung über die Bildnisse.

»Leibniz wollte sich«, wie uns in einer 1784 gedruckten Anekdote erzählt wird[5], »nie malen lassen, ob ihn gleich die Churfürstin Sophia von Hannover sehr oft darum gebeten. Sie bestellte deswegen einst heim-

[1] Onno Klopp, Leibniz-Ausgabe I, Vorrede S. XLIII.
[2] Klopp, a. a. O., Vorrede S. XLIV.
[3] Bei von Murr, a. a. O. S. 196 ff.
[4] Klopp II, S. 125.
[5] Bei Böhmer, S. 317, aus dem Anecdoten-Lexikon, Berlin 1784, T. 2, S. 78.

lich einen Maler, als er bei ihr aß, der ihn malen mußte.« Das ist eine Wandergeschichte, die an ein bestimmtes Leibnizporträt geknüpft ist, um es interessanter zu machen. Sie wird in ähnlicher Weise von einer Porträtierung Friedrichs des Großen durch Ziesenis in Braunschweig erzählt. Weit mehr interessiert uns die Bemerkung Böhmers am Schlusse jener Geschichte, ein Freund habe ihm die Vermutung ausgesprochen, daß das so zustande gekommene Bild dasjenige sei, welches er noch vor kurzem in Salzdahlum habe hängen sehen. Damit wird uns ein Leibnizporträt für die alte Sammlung des Herzogs Anton Ulrich, des persönlichen Freundes von Leibniz, bezeugt, und da die Salzdahlumer Sammlung später den Grundstock abgegeben hat zu der Galerie des herzoglichen Museums in Braunschweig, so werden wir in dem heute hier befindlichen Bilde das alte Salzdahlumer mit Wahrscheinlichkeit wiedererkennen dürfen.

Daß Leibniz in seinem Leben durchaus keine Abneigung gegen das Gemaltwerden gehabt hat, bezeugt sein in weitem Umfange erhaltener Briefwechsel.

In einem Briefe Leibnizens vom März 1704, der an die preußische Königin Sophie Charlotte nach Lüzenburg, dem später der Königin zu Ehren Charlottenburg getauften Schlosse gerichtet ist, wird die Verschiebung seines erwarteten Besuchs entschuldigt mit den Worten: *On m'arrestera encore un peu, parce qu'on s'est avisé, je ne say comment, à Florence, de vouloir mon pourtrait pour le Grand duc, que Schäz doit faire encor. Je m'imagine que c'est à l'exemple de celuy que M. le Marquis Rinuccini a vû peutestre chez V. M., dont les bontés m'attirent des honneurs qui me passent*[1]. Wie einer Geschichte der Familie Rinuccini zu entnehmen ist, wurden 1702 zwei Söhne des Marchese Folco Rinuccini, Carlo (geb. 1679) und Giovanni (geb. 1682), der Gesandtschaft beigegeben, die nach dem Tode Wilhelms III. von England die Königin Anna beglückwünschen sollten. Nachdem dies geschehen war, besuchten die beiden jungen Edelleute verschiedene Höfe Europas, und Carlo kehrte 1703 nach Florenz zurück; er wird also derjenige sein, der nach Leibnizens Vermutung dem Großherzog die Bestellung des Porträts empfohlen hat.

In ihrer vom 1. April datierten Antwort auf Leibnizens Brief schreibt die Königin Sophie Charlotte: *Je me réjouis pour Florence que l'on y con-*

[1] Klopp X, S. 226.

noist ce que vous valez. Si le pourtrait vaut mieux que le mien, je l'echangeray volontiers[1]. In einem anderen Briefe der Königin lesen wir: *J'espere que quand vostre portrait sera achevé, vous n'aurés plus rien qui vous retienne*[2]. Dieser Brief trägt das Datum *le 12 d'Avril,* aber keine Jahreszahl, und der Herausgeber hat ihn, weil darin von Nachrichten aus Holland und England die Rede ist, dem Jahre 1702 zugewiesen; es ist aber sehr wohl möglich, daß er erst 1704 geschrieben ist und daß sich seine Bemerkung über das Porträt auf das für den Großherzog von Toskana bestimmte Gemälde bezieht[3]. Wenn es dennoch zweifelhaft bleiben muß, ob auch im Jahre 1702 ein Leibnizbild entstanden ist, so geht doch aus den beiden sicher dem Jahre 1704 angehörenden Briefen hervor, daß damals die Königin Sophie Charlotte bereits ein Leibnizporträt besessen hat, und zwar muß dasselbe schon vor dem Besuche des Marquis Rinuccini in ihren Händen gewesen sein.

Der Maler, der 1704 den Auftrag für Florenz ausführte, wird von Leibniz Schäz genannt; er muß, wie längst erkannt ist, identisch sein mit dem damaligen hannoverschen Hofmaler, dessen Name gewöhnlich Scheits geschrieben wird. Der Hofmaler Scheits, der den Vornamen Andreas führte, war ein Sohn des Hamburger Malers Matthias Scheits; in der Werkstatt des Vaters hatte der Sohn die erste Ausbildung erhalten, die er dann in Holland vervollkommnete. Am 31. März 1697 ward er in Hannover zum Hofmaler bestellt und ist hier am 7. August 1735 gestorben[4]. Sein für

---

[1] A. a. O. S. 227.

[2] A. a. O. S. 140.

[3] Ritter setzt in seinem Zettelkatalog für die neue Leibniz-Ausgabe den Brief ebenfalls in das Jahr 1704.

[4] Ein paar Auszüge aus den Kammerrechnungen mögen zeigen, wie Scheits im Verhältnis zu seinen Kollegen gestellt war und was für Originalporträts und Kopie bezahlt wurde:

Cammer Rechnung 1697/98

p. 308.

Dem neu angenommenen Mahler und Contrafeiter Andreas Scheitzen lauth gnedigsten Befehls de dato den 31 Martii 1697 von Ostern 1697 an alljährlich 200 Thlr u. deroselben von Ostern 1697 bis Ostern 1698 bezahlet mit Thlr 200

Junß Petersen bezieht weiter 100 Thlr, der italienische Mahler Dernauth erhält ebenfalls 100 u. geht damit ab.

p. 413.

Dem Maler Bentum für Unsers gnedigsten Churfursten u. Herrn Durchl. Contrafeit an den Herrn Hofrath Leibnitz geliefert 6

Florenz gemaltes Leibnizbild habe ich dort im Herbst 1902 wiederaufgefunden und werde es weiter unten eingehend behandeln.

Das Berliner Bild dagegen, das die Königin von Preußen schon 1703 besessen haben muß, ist dort bis jetzt nicht festzustellen gewesen. Die Inventare der jetzt im königlichen Besitz befindlichen Ölgemälde, die Herr Professor P. Seidel auf meine Bitte hin gütigst eingesehen hat, verzeichnen kein Leibnizporträt; da aber, wie mir der genannte Gewährsmann weiter mitteilt, in den Schlössern über 9000 Ölgemälde hängen, die bisher nicht von Fachleuten katalogisiert sind, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß sich unter dieser Masse auch das alte Bild von Leibniz verbirgt. Allerdings ist das Schloß in Charlottenburg 1760 gründlich geplündert worden, und dabei könnte auch jenes Bild zugrunde gegangen sein[1].

---

p. 417.
Dem Mahler Paletta für ein Contrafeit in voller Größe von der Princessin Amalie 65

1698/99

p. 422
Dem Mahler A. Scheitzen vor eine Copey von Unseres Gnädigsten Churfürsten und Herrn Durchl. Portrait zu machen 4 Thlr.

1699

p 312
Dem Mahler und Contrafeiter Andreas Scheitzen 200
(Hier ist Giusti angesetzt mit 30 Thlr. monatlich, ein italienischer Maurermeister Josephus Crotozino mit jährlich 60 Thlr.)

1702/1703

p. 404. 23 Febr.
Dem Mahler Scheitz vor 2 Copeyen von Unseres Gnädigsten Churfürsten Portrait Thlr 8

1710

p. 404
Dem Maler und Contrafaitre Andreas Scheidts Thlr 200

Daselbst
dem Architecte Louis Remmi de la Fosse Besoldung 600
Auf einen Diener Kostgeld 52
Dem italienischen Mahler Thomaso Giusti monathlich 30 Thlr.

Cammer Rechnung (von Trinitatis) 1735—1736

p. 364
Dem Contre Faitre Andreas Scheitz vom selben Jahre bis Mich. 1735 100
und da derselbe am 7 Aug ej. a. verstorben, so ist an deßen Witwe und Erben das Gnaden Quartal bis Weynachten bezahlet mit 50
(Die ausgefallnen 200 Thlr des Hofmalers Scheitz erhält der Hofdecorateur Lüders, der bis dahin 100 Thlr bezogen hatte. 1735 war schon ein Contre Faitre Georg Wilhelm La Fontaine angestellt mit 360 Thlr.)

[1] Eine andere, erfreulichere Möglichkeit wird sich uns weiter unten ergeben. (Sch.)

Nicht genannt wird uns von Leibniz der Maler, der Ende 1711 ein neues Porträt anfertigen sollte, als sein Freund Joh. Bernoulli in einem Briefe vom 3. Oktober 1711 ihn gemahnt hatte: *Promisisti mihi Tuam Iconem, cujus oblitus esse videris. Ego vero magno teneor desiderio: quare permittas, ut Tibi memoriam refricem: pretium Pictori solvam, vel solvi curabo lubentissime*[1]. Als Leibniz am 3. Dezember 1711 den Brief beantwortete, mußte er berichten: *Pictori, qui Iconem meam nuper paravit, male successit*[2], und Bernoulli drückt Anfang 1712 sein Bedauern darüber aus: *Doleo Pictori, qui Iconem Tuam paravit, male successisse; an autem ea potiundi nulla spes superest? Nullone pretio habenda*[3]*?* Da die letzten Fragen unbeantwortet geblieben sind, ist anzunehmen, daß Bernoulli das gewünschte Gemälde nicht erhalten hat.

Ungefähr drei Jahre nach dem mißglückten Versuche in Hannover ist noch ein Porträt Leibnizens in Wien gemalt worden, worüber zwar meines Wissens in der Korrespondenz nichts verlautet. Erst von Murr berichtet 1779[4]: »Die sel. Frau Geheime Räthinn von Heumann von Teutschenbrunn in Altdorf, eine gebohrene Degelmännin aus Wien, hatte das Bildniß Leibnitzens in Lebensgröße, Halbfigur. Es wurde 1714 in Wien von Joh. Gottfr. Auerbach, einem guten Portraitmaler, verfertiget, dem Leibnitz dazu saß. Anitzt besitzt es Herr Professor Hoffer.« Wo dies Gemälde sich heute befindet, habe ich nicht feststellen können, es ist aber reproduziert in einem Schabblatte von Haid 1781 und einer Farbenlithographie von Selb, die uns nachher noch beschäftigen werden.

Das sind die Fälle, wo uns mit Worten bezeugt wird, daß Leibniz Porträtsitzungen gewährt hat. Hinzu kommt vor allem die Geschichte eines Kupferstichs, die zeigt, wie sorgfältig Leibniz und sein hoher Freundeskreis sich der Vervielfältigung eines Bildnisses annahm.

Als[4] die Kurfürstin Sophie im Herbst 1703 zu Besuch bei ihrer Tochter in Berlin weilte, erteilte sie ohne Leibnizens Wissen den Auftrag ihn in Kupfer zu stechen. Ihrem Briefe vom 22. September aus Lutzbourg ist das P. S. angehängt: *Sonnemann a copié vostre pourtrait de la grandeur qu'il doit estre en taille-douce. Cela deroge tousjours un peu, quoy qu'il ressemble*

---

[1] Leibnizens math. Schriften, herausg. von Gerhardt III, S. 877.

[2] A. a. O. S. 877.

[3] A. a. O. S. 880.

[4] Journal zur Kunstgeschichte VII, S. 228.

tout à fait au pourtrait de la ressemblance de l'original, comme c'est à l'ordinaire[1]. Der nächste Brief der Kurfürstin vom 25. September wiederholt die Mitteilung, daß Sonnemann die Zeichnung gemacht habe, und fügt hinzu, bei wem der Stich bestellt sei: *Sonnemann a copié très bien vostre pourtrait de la grandeur qu'il doit estre en taille-douce, et Herr Lupius le veut faire mettre en taille-douce par un dont j'en ay veu qui sont fort beaux*[2]. Trotz dieser guten Proben des Kupferstechers hat die Ausführung des Leibnizbildes hernach nicht den Beifall der Kurfürstin gefunden; in einem jetzt nicht mehr auffindbaren Briefe soll sie darüber geäußert haben: *Le portrait ne vaut rien. Il vous a fait un nèz d'yvrogne. Tout paroit trop massiv*[3]. Ob die Schuld allein dem Kupferstecher beizumessen ist, darf man mit Recht bezweifeln, denn die Kunst Sonnemanns, der die Vorlage geschaffen hatte, wird nicht sehr groß gewesen sein. Er war katholischer Geistlicher und Stiftsherr von St. Andreas in Hildesheim gewesen; als aber sein Stift mit dem Domkapitel in einen Streit geriet, in dem er sich den grimmigen Haß des Domkapitels zuzog, suchte er, um Verfolgungen zu entgehen, in kurfürstlich hannoversche Dienste aufgenommen zu werden. Auf Empfehlung Leibnizens hin, hatte die Kurfürstin Sophie ihn am 25. September 1702 zum Hofmaler ernannt[4], und es ist möglich, daß sie aus Höflichkeit gegen Leibniz der Sonnemannschen Zeichnung, über die sich ihr Brief vom 22. September wenig anerkennend äußert, drei Tage später das Prädikat *très bien* zuerkannt hat.

Leibniz selbst scheint an der Wiedergabe seiner Züge in dem Kupferstich keinen Anstoß genommen zu haben, nur die Umschrift und Unterschrift waren ihm nicht recht. Am 3. Dezember 1703 schreibt er der Kurfürstin: *Madame, j'espere que V. A. E. m'aura accordé la grace de ne point monstrer les vers au-dessous de la taille douce, ny par consequent la taille douce non plus, jusqu'à ce qu'on les ait changés. Ces vers quelques beaux qu'ils puissent paroistre en paroles, sont d'un sens intolerable, car ils disent que la sagesse ignore elle-même ce qu'elle a caché à un tel; mais cela choque la sagesse divine, et pourroit estre censuré avec justice. Et de plus il y a une*

[1] Klopp IX, S. 44.

[2] A. a. O. S. 45.

[3] Böhmer 1787, S. 319, danach Guhrauer Anm. S. 48.

[4] An diesem Tage schreibt Sonnemann an Leibniz: »indessen berichte, daß Ew. Excellenz vermögende interposition so viel vermocht, daß ihre Durchl. die Frau Churfürstin mich als ihren Hofmaler in protection genommen«. Vgl. Bodemann, der Briefwechsel des G. W. Leibniz S. 285, Nr. 874.

contradiction, car comment peut-elle ignorer ce qu'elle cache? J'espere que nous aurons bientost la correction[1]. Unter den Papieren Leibnizens findet sich auch das Konzept der Beschwerde über den Stich, die dem Buchhändler Lupius in Berlin geschickt worden ist; darin heißt es: »so ist zwar der stich gar schöhn, es sind aber mit dem übrigen verschiedene fehler begangen worden, so zum theil ohnleidlich . . . Wird derowegen Herr Lupius zuvörderst dienstlich ersucht, keine exemplaria davon abdrucken und unter die leute kommen zu laßen, bis die änderung geschehen, und welche schon abgedruckt, zurück zu halten, auch dem H. geheimen Rath selbst gegen zahlung zu überlassen. Die änderung aber würde in folgendem bestehen: 1. daß die verse ausgethan werden, inzwischen sollen andere an deren Stelle gemacht werden; 2. anstatt *Gotefrid Guilielmus Leibnitz* könte gesetzt werden: GOTEFRIDus GVILIELMus LEIBNIZius . . . 3. anstatt *Edit et excudit* wäre zu machen, *ed. et excud.*, weil das erste nicht wohl ist.«

Die Verbesserung der Kupferplatte hat länger auf sich warten lassen als die Anfertigung selbst, noch am 10. April 1704 erwähnt Leibniz in einem Brief an den Neffen Löffler den Auftrag der Korrektur, nicht aber deren Ausführung: *Meministi iconis cujusdam meae aeri expressae. Eam me ignaro sed iussu Smae Electricis, cum Berolini esset, fieri curavit Dn. Lupius Bibliopola. Ibi tum in nomine erratum, tum in versibus subjunctis, qui ob nimias nec cuiquam agnoscendas laudes ferri non possunt. Itaque et nomen emendari et versus aboleri datum est in mandatis*[2].

Das an Hrn. Lupius erlassene Verbot, von der unveränderten Platte Abdrücke herzustellen und zu vertreiben, hat bewirkt, daß diese ganz außerordentlich selten sind. Mir ist nur ein einziges Exemplar bekannt geworden, das der Wiener Hofbibliothek gehört und unten auf Tafel 10 reproduziert ist. Auf ihm lautet der Name: GOTEFRID · GVILIELMVS · LEIBNITZ, unter dem Bilde links steht: *Andreas Luppius edit et excudit* und am Sockel der inkriminierte Vers *Omnia rimato* usw. Mehrere Abdrucke sind vorhanden von einem zweiten Zustand der Platte, die bereits die drei

[1] Klopp IX, S. 50. Den Wortlaut der anstößigen Verse erfahren wir durch einen Brief, den Leibniz am 16. November an den Magister Wagner in Helmstedt gerichtet hatte, um durch seine Vermittlung von dem Hrn. Paschio(?) andere Verse zu erhalten. Das verworfene Distichon lautete:

Omnia rimato si quae sapientia forsan
Abdidit ingenio, nesciit illa prius.

[2] Leibnitii Opp. ed. Dutens V, S. 415.

von Leibniz angeordneten Änderungen aufweist. In der Umschrift des Bildes ist an den Namen GOTEFRID die Endung VS gehängt, der Name LEIBNITZ in LEIBNIZIVS umgewandelt. Die Angabe des Verlages mit dem anstößigen edit ist völlig getilgt und an ihrer Stelle rechts gesetzt: *Bernigeroth sc.* Am Sockel sind die ursprünglichen Verse ersetzt durch das Distichon *Hoc duce in immensi penetravimus intima veri. Nec probat autorem mens magis ulla Deum.* Der dritte Plattenzustand weicht von dem zweiten nur ganz unbedeutend ab: da die letzten Buchstaben des verlängerten Namens LEIBNIZIVS zu dicht an das folgende SERMO stießen, ist dies Wort zu SMO gekürzt und damit weiter abgerückt worden. Die meisten Abdrucke der Platte rühren aus ihrem dritten Zustande her. Die Platte selbst ist uns erhalten; sie wird in der Königl. Bibliothek zu Hannover zusammen mit den für die Origines Guelficae gestochenen Kupferplatten aufbewahrt. An ihr sind heute noch die Aufbeulungen zu erkennen, die von der Rückseite her vorgenommen wurden, um auf der Vorderseite das Beanstandete abzuschleifen, so am Ende des Namens Leibnizius und besonders deutlich an der Stelle des Verses.

Der Wiener Abdruck aus dem ersten Plattenzustande beweist schlagend, daß der 1703 in Berlin hergestellte Stich der Bernigerothsche ist, denn es wird auf ihm der Verleger Lupius, den wir aus dem Brief der Kurfürstin an Leibniz vom 25. September 1703 und aus dem von Leibniz an Löffler und an Lupius kennen, genannt, und es sind auch vom 1. zum 2. und 3. Zustande die Änderungen vorgenommen, die Leibniz von Lupius verlangt hat Damit entscheidet sich die alte Streitfrage, ob Bernigeroths Stich 1703 oder erst 1711 entstanden sei. Manche nehmen an[1], daß jene Platte, die 1703 das Mißfallen der Bestellerin erregt hatte, ganz vernichtet wäre, daß die Bernigerothsche Platte dagegen 1711 auf Befehl der Königin von Preußen entstanden sei. Am 7. September dieses Jahres nämlich verspricht Leibniz in einem Briefe an den Helmstedter Theologen Joh. Fabricius: *Iconis meae, jussu Reginae Borussiae aeri insculptae atque inde expressae, faxo ut bina exempla accipias, si tanti videtur*[2]. Und am 28. Januar 1712 erfolgt die Meldung an Fabricius: *Iconem meam Dn. Prof. Eccardo perferendum dedi*[3]. In diesem Briefe sagt indeß Leibniz keineswegs, daß die Kupferstiche

[1] Guhrauer, Anm. S. 48 f.
[2] Dutens V, S. 294.
[3] A. a. O. S. 297.

neu entstandene seien, und die derzeitige Königin Preußens, Sophie Louise, geborene Prinzessin von Mecklenburg-Schwerin, hatte gar keine Veranlassung, ein Bild Leibnizens in Kupfer stechen zu lassen. Offenbar hat Leibniz mit der Regina Borussiae seine alte Gönnerin Sophie Charlotte gemeint, die 1705 gestorben war, und keinen anderen Kupferstich im Sinne gehabt als den 1703 von Bernigeroth gemachten, der allerdings nicht von Sophie Charlotte, sondern von ihrer Mutter Sophie bestellt worden war. Die Verwechslung ist um so leichter zu erklären, als die Arbeit in Berlin ausgeführt war, dem ständigen Wohnsitze der Tochter, wo die Mutter nur besuchsweise erschien[1].

Diese Nachrichten aus Leibniz' Lebzeiten sind natürlich die wichtigsten. Sie führen uns die Entstehung der Bilder vor Augen. Die späteren Mitteilungen verraten aber wenigstens, welche Bilder es sonst noch gab und was man über sie dachte. Murr urteilt sehr absprechend[2]. »Seine Bildnisse, davon ich über zwölf habe«, sagt er, »sind alle nicht ähnlich. Auch das von Scheitz zu Hannover gemalte, und von Bause 1775 gestochene, sieht ihm nicht gleich, eben so wenig, als dasjenige, welches zu seinen Lebezeiten Nikolaus Seeländer verfertigte.«

Diese Bilder von Scheits, Bause, Seeländer sind vorhanden und werden uns nachher beschäftigen.

Murr fährt fort: »Er hatte sich, auf Bitte seines Freundes Johann Bernoulli, von dem Hofmaler Andreas Scheitz 1711 malen lassen, gestund ihm aber selbst, daß er ja nicht getroffen sei. Dieses Bildniß ist von Fiquet schön gestochen« usw.

Daß Scheits der Maler des Bildes von 1711 gewesen sei, hat in Berichten aus jener Zeit keine Stütze. Die Auffassung, Fiquets Stiche liege dieses Bild zugrunde, wird uns nachher noch einmal begegnen[3]; sie scheint Hannoversche Tradition gewesen zu sein.

»Das beste Portrait von ihm«, sagt Murr schließlich, »war das, welches auf der hochsel. Königinn von Preussen Befehl und Kosten gemacht, und vom Herren von Eckhart mit seiner Lebensbeschreibung, nach Paris an die Herzoginn von Orleans überschickt wurde.«

---

[1] Hier verlasse ich Graevens Niederschrift, die für das Weitere nur noch die Beschreibung des Florentiner Gemäldes S. 40f. geliefert hat.

[2] A. a. O. 1779, S 227.

[3] Bei H. R. Flügge, Hannover 1790.

Diese Überschickung hat ein Jahr nach Leibniz' Tode 1717 stattgefunden; das Bildnis aber, das dabei in Betracht kommt, wird kein anderes sein als dasjenige, welches im Zusammenwirken der Königin Sophie Charlotte mit ihrer Mutter, der Kurfürstin Sophie von Hannover, im Jahre 1703 in Berlin in Auftrag gegeben wurde, und das sich dann großen und allgemeinen Beifall wie kein anderes errungen hat.

Böhmer berichtet 1787 (S. 317), daß der Neffe Löffler ein Bildnis von Leibniz geerbt habe, das er aber alsbald an einen Trödler für 3 Taler verhandelte und das dann weiter über Göttingen an den Geheimrat Scheid gekommen sei. Dieses Bild können wir heute nicht mehr nachweisen.

Eine Reihe von Aufklärungen gewinnen wir aus einer gedruckten Mitteilung von 1790 nebst schriftlicher Eintragung, die sich auf skulptierte, gemalte und gestochene Bildnisse von Leibniz zugleich bezieht. Im Hannoverschen Magazin vom 5. Juli 1790 (54. Stück) steht anonym die »Kunstnachricht von einer Leibnitz vorstellenden Büste«. In einem Separatabzug auf der Kgl. Bibliothek zu Hannover bekennt sich in handschriftlichen Eintragungen der Hannoveraner H. R. Flügge als Verfasser. In dem Aufsatz wird berichtet: »der wegen seiner Kunst rühmlichst bekannte Wachspoussirer und Bildhauer Johann Gottfried Schmidt« habe im ganzen drei Büsten von Leibniz angefertigt. Die erste hatte er schon 1787 aus Ton zu arbeiten begonnen nach einem Gemälde im Besitze der Erben des am 17. Mai 1779 98 Jahre alt verstorbenen Philosophen und Mathematikers Raphael Levi. Raphael erzählte, daß er dies Bild einige Monate oder Wochen vor Leibniz' Tode von diesem zum Geschenk erhalten habe. Selbst für hohes Angebot hatte er es nicht verkauft, sondern nur die Erlaubnis zum Kopieren erteilt. Durch vier Leute, die Leibniz noch gekannt hatten, hatte er es beglaubigen lassen, indem er sie ihr Anerkenntnis niederschreiben und ihr Siegel auf die Rückseite des Bildes setzen ließ. Nach seinem Tode kam es an seine einzige Tochter, vermählt mit dem Handelsmann Herz Jacob, die auch jeden Verkauf abgelehnt hatten. — 1788 formte Schmidt sodann nach dem Stiche Bernigeroths einen andern Kopf von 7 Zoll Höhe, davon Gipsabgüsse zu je 1 Gulden verkauft wurden; eine dritte Büste von 12 bis 13 Zoll Kopfhöhe arbeitete er schließlich im Juli 1789 in einem von zwei Seiten Licht erhaltenden Zimmer auf der »neuen Schenke«. Es sollte dies nur eine Vergrößerung der zweiten Büste für öffentliche und hohe Aufstellung werden. Während der Arbeit »wurde

ihm von einem Reisenden ein Leibnizisches Porträt gerühmt, das in einem auswärtigen öffentlichen Gebäude seit geraumen Jahren seine Stelle ziert. Eine Copei davon lieferte ein in Porträten sehr geübter und glücklicher Meister. Als sie ankam und aufgerollt wurde, erschien derselbige Leibniz, den Bernigeroth hat, in natürlicher Größe und in lebendigen Farben dargestellt.«

»Jetzt erlaubten die Umstände zu muthmaßen«, fährt Flügge fort, »daß die Königin Sophie Charlotte ihr Portrait von Leibnitz habe copiiren lassen und daß die Copei ein Geschenk von ihr selbst an denjenigen Ort sey, wo das Portrait jetzo schon von Alters her anzutreffen ist.« Er will damit sagen: Bernigeroths Stich ist in Berlin gemacht nach einem Gemälde im Besitz der Königin; wenn sich anderswo ein ebensolches Gemälde befindet, so muß es eine von der Königin gestiftete Kopie ihres Gemäldes sein. Wir werden später sehen, wie es mit diesen Annahmen steht.

Der Aufsatz Flügges schließt mit dem Hinweis, daß alle drei Büsten Schmidts in Hannover ausgestellt wurden und dazu das Studienmaterial, das der Bildhauer benutzt hatte, nämlich:

»eine sehr gute Copei des von Raphael hinterlassenen Porträts« — als Vorbild für die 1. Büste;

»der Bernigerothische Kupferstich und das damit übereinstimmende Oelgemälde« — als Vorbild für die 2. und 3. Büste;

»ein Umriß desjenigen Portraits, welches die Akademie der Wissenschaften zu Berlin von ihrem ehemaligen ersten Präsidenten Leibniz besitzt. Der Maler und Dekorateur Büsch hat die Erlaubniß gehabt, ihn über dem Original, auf geöltem Papier, an Ort Stelle, aufzunehmen«.

schließlich die Kupferstiche von Bause nach Scheits und von Haid nach Auerbach. Der Fiquetsche Stich war ausgeschlossen worden, weil er nach dem 1711 hergestellten, von Leibniz selbst als mißlungen bezeichneten Bildnis hergestellt sei.

In dem Sonderabdruck dieses Aufsatzes, den die Kgl. Bibliothek zu Hannover besitzt, befindet sich nun auf zwei vorgehefteten Blättern folgende Eintragung des Verfassers:

Fol. 1a. *Leibnitii imaginem, fictilem modo, non auream neque marmoream, sed ad exemplum iconis a Bernigerothio aeri incisae, inter omnes, quae ad nostra usque tempora innotuerunt, ab omni parte longe praestantissimae, manu Johannis Gotofredi Schmidt, artificis Hannoverani, Hannoverae elaboratam, bibliothecae Re-*

giae sacrat Henning Richard Fluegge, Hannoveranus, bonarum artium cultor, anno aerae Christianae MDCCLXXXXII.

Fol. 2a. *Comitantur imaginem quae de studio nostro, viri, jam annos abhinc 74 demortui, quantum post lapsum tanti temporis nobis licuit, veram reddendi, nominis Leibnitiani cultoribus, rerum patriarum et artium curiosis, exposuimus in libellis, dictis Hannoverisches Magazin nro 54 anni 1790.*

Accedunt testimonia et picturae, quae legem et adiumenta nobis praebuerunt. Harum potiores sunt:

Leibnitius ad exemplum effigiei a Raphaele, mathematico, heredibus transmissae: Tabula maior.

Idem, ad exemplum iconis, quam bibliotheca Augusta adservat: tabula minor.

Idem, ex effigie, quae a primordiis inde Leibnitiani praesidii in aedibus Societatis Scientiarum Regiae Berolinensis parietem ornat, pictura lineari evocatus.

Flügge übergibt also der Bibliothek:

1. die Büste Schmidts nach dem Bernigerothschen Stiche, ob es die 2. oder 3. der Schmidtschen Arbeiten ist, ist nicht gesagt;

2. seinen Aufsatz aus dem Hannoverschen Magazin;

dazu allerhand Studienmaterial an Zeugnissen und Bildern, vor allem:

3. eine Kopie des von Raphael hinterlassenen Bildes: größere Tafel;

4. eine Kopie des in der Bibliotheca Augusta, d. i. in der Wolfenbütteler Bibliothek, die heute noch so heißt, befindlichen Bildes: kleinere Tafel;

5. eine Zeichnung des von den ersten Zeiten des Leibnizischen Präsidiums her an der Wand der Berliner Akademie hängenden Bildes.

Diese Stücke sind außer dem letzten, der Zeichnung nach dem Berliner Bilde, heute noch in der hannoverschen Bibliothek vorhanden, ja an Büsten sind sogar die 2. und 3. der Schmidtschen Arbeiten da, die kleinere und die größere. In dem Separatabzug sind drei Kupferstiche eingeheftet: das Blatt Bernigeroths, das von Seeländer und ein namenloser Nachstich nach Fiquet (unten Nr. 35)[1] sowie die Abschriften der vier Zeugnisse, die Raphael für die Echtheit seines Leibniz-Bildes zusammengebracht hat[2]. Das sind die

[1] Nach freundlicher Mitteilung des Hrn. Bibliotheksdirektors Kunze in Hannover.

[2] Abschriften der von Raphael Levi gesammelten Zeugnisse:

1. Daß dieses portrait, so ich hinten mit meinem hier unter gedruckten siegel besiegelt habe, das ware gesicht ist von den herrn von Leibnitz, den ich sehr ofte in seinen Leben gesehn, und ihm recht vollkommen gleichet, solches habe auf Verlangen hierdurch

geringeren *testimonia et picturae quae legem et adiumenta nobis praebuerunt,* die Flügge nicht einzeln benennt. Die *potiores* sind die Kopien nach den Ölgemälden. Die nach dem Raphael-Bilde, die *tabula maior,* mißt 81 : 64 cm. Flügge sagt ausdrücklich, es sei *Leibnitius ad exemplum effigiei a Raphaele ... heredibus transmissae,* also eine Kopie nach dem Raphaelschen Bilde. Dazu stimmt das in der Bibliothek erhaltene Bild. Das Original Raphael Levis trug nach Flügge die vier Zeugensiegel auf seiner Rückseite, an dem Bibliotheksbilde aber sind dergleichen Spuren nicht zu bemerken. Das zweite Bild, die *tabula minor* Flügges, mißt in der Königlichen Bibliothek 58 : 48 cm und erweist sich als eine Kopie nach dem wichtigeren der beiden Leibniz-

---

mit meinem hierunter gesetzten Nahmen und petschaft bezeugen wollen, so geschehen Hannover d. 23ten Julii 1767.

L. S. Johann hinrich Wiedemann.

2. Es hat der jetzige Mathematicus Herr Raphael Levi vor einem paar tagen ein Portrait mir gezeiget und mich dabei gefraget: Ob ich solches Portrait kennete, und der Mann, welchen es representire, mir von Persohn bekand gewesen wäre? Bei dem ersten Anblick dieses portraits erkannte ich es für das Bildnis des weil. berühmten und grundgelehrten herrn geheimten Justitzraths Gottfried Wilhelm von Leibnitz, welcher zugleich Historiographus allhier gewesen, Anno 1646 am Tage Johan: Bapt: zu Leiptzig gebohren und den 14. Nov. 1716 alhier zu Hannover plötzlich gestorben ist.

Daß obiges, wie obbesagt, wahr sei, habe ich zum Zeugnis mein Petschaft hinter dem Portrait gedrücket, wie ich dann eben dieses Pettschaft unter dieses attest vor meinen Nahmen gedruckt und dem herrn Raphael Levi auf sein Begehren ausgeliefert habe, so geschehn Hannover den 31ten August 1769. Johann Carl Leonhart

L. S. Königl. Chur-Fürstl. Cämmerer.

3. Daß dieses Portrait, so ich heute mit meinem Pettschaft besiegelt habe, daß wahre gesicht ist von dem H. von Leibnitz, den ich sehr ofte in seinem Leben gesehn und ihm vollkommen gleichet, solches habe auf Verlangen hierdurch mit meinem hierunter gesetzten Nahmen und Pettschaft bezeugen wollen, so geschehn Hannover d. 9ten Septbr. 1769.

L. S. Samuel Huntemann Senior
Hof brodeur

4. Als der hiesige wohlbekannte Rechenmeister, Herr Raphael Levi, mir gestern ein wohlgerathenes und munteres Portrait, so die Persohn des weyl. hiesigen Herrn geheimten Justitz-raths und Bibliothecarius von Leibnitz, vorgezeiget, mit dem Vernehmen, ob solches wohl sollte getroffen sein, und ich dann diesen großen und grundgelehrten Mann seit Ostern 1700 von Persohn und leben sehr speciel gekand und seiner Gesichtsstellung mich vollkommen erinnere, und besagtes Portrait mit dem Original sich völlig gleichet, so habe auf Verlangen dieses attest und Bescheinigung von mir mit eigenhändiger Schrift und Unterschrift nebst beigedruckten Pettschaft auszustellen nicht ermangeln wollen.

L. S. Hannover d. 23ten Septbr. 1769.
Eberhard Ludwig Conrad Zeidler
Cammerschreiber.

Bildnisse der Wolfenbütteler Bibliothek, dem, wie wir weiterhin sehen werden, als Urbild des Bernigeroth-Stiches anzusprechenden. Diese Kopie in Hannover beweist also, daß der in Flügges Aufsatze nicht genannte Ort, an dem in einem öffentlichen Gebäude das vortreffliche Leibniz-Bild an der Wand hing, Wolfenbüttel mit seiner herzoglichen Bibliothek war.

Die Zeichnung nach dem Bilde der Berliner Akademie, die Flügge als letztes Stück der Bibliothek vermacht, ist ohne Zweifel identisch mit der Ölpause des Malers Büsch nach demselben Bilde, die ebenso wie die Kopie des Raphael-Bildes schon mit den drei Schmidt-Büsten zusammen ausgestellt war (vgl. Flügge in seinem Aufsatze). Durch Flügge wird somit bezeugt, daß die Berliner Akademie schon von Leibniz' Lebzeiten an ein Ölbild von ihm besessen hat.

Aus der ganzen Zusammenstellung erhält man den Eindruck, daß es das Schmidtsche Studienmaterial ist, das Flügge der Bibliothek überweist. Er scheint selbst schon an Schmidts Arbeiten beratend teilgenommen, am Ende gar selbst das Material dafür zusammengebracht zu haben. Die Bemerkung, daß der Bildhauer seine dritte Büste in einem von zwei Seiten Licht erhaltenden Zimmer auf der neuen Schenke angefertigt habe, und manches andere Wort beweist, daß der Schriftsteller in dem Künstleratelier Bescheid wußte.

Nach diesen langen Erörterungen, zu denen Flügges Aufsatz und Niederschrift Anlaß gab, ist das letzte Gemälde, das die Überlieferung uns vermittelt, um so kürzer abgetan. Erdmann hat für seine Leibniz-Ausgabe von 1840 ein Leibniz-Porträt stechen lassen, das sich im Besitz seines alten Freundes Dr. Kraukling zu Dresden befand. Es ist interessant dadurch, daß es Leibniz so jugendlich darstellt wie kein anderes Bild. Auch gibt es ihm einen Rokokorock und einige andere Eigentümlichkeiten in der Tracht, die sonst nicht vorkommen. Graeven hat sich bemüht, das Bild wieder aufzufinden, und Hr. von Seidlitz ist ihm behilflich gewesen. Aber das Ergebnis war nur, daß ein Museumsbeamter bei der Witwe des Dr. Kraukling erfuhr, ihr Mann habe das Bild schon vor langen Jahren verkauft, an wen wisse sie nicht. Der Stich vor Erdmanns Ausgabe ist von Grüzmacher und wird an seiner Stelle besprochen werden.

Die vorhandenen Nachrichten geben die Möglichkeit, eine Reihe von Bildnissen wiederzugewinnen, die auf Leibniz' Lebenszeit zurückgehen. Wir haben zu unterscheiden:

A) Nachrichten, die aus Leibniz' Lebenszeit, meist sogar von ihm selbst stammen. Durch solche werden uns folgende Bildnisse verbürgt:

1. ein Gemälde 1703 — oder vielleicht schon 1702 — im Besitze der Königin von Preußen;

2. ein Gemälde 1704 von A. Scheits für Florenz geschaffen;

3. ein Gemälde 1711 in Hannover mißglückt;

4. der Bernigerothsche Kupferstich von 1703.

B) spätere Nachrichten, die für gewisse Bilder den Ursprung in Leibnizens Zeit behaupten, so die Aussage

5. Murrs 1779 über das Auerbachsche Bild in Wien;

6. Böhmers 1787 über das von Leibnizens Neffen Löffler geerbte Bild, das nachher an Geheimrat Scheid kam;

7. Flügges 1790 über das Berliner Akademiebild und

8. über das Bild des Raphael Levi.

C) Nachrichten, die nur die Existenz eines Bildes bezeugen, ohne über seine Entstehung etwas auszusagen, so

9. die des Böhmerschen Freundes über ein Porträt in Salzdahlum.

10. die Erdmanns (1840) über das Dr. Krauklingsche Bild.

Die Nachrichten der ersten Art liefern den vollgültigen Beweis für den frühen Ursprung der betreffenden Bilder. Die der zweiten müssen an den Bildern selbst, falls sie noch vorhanden sind oder an ihren Kopien nachgeprüft werden; die der dritten ermuntern nur zur Wiederauffindung des erwähnten Bildes.

Die erhaltenen Ölgemälde.

Den in der Überlieferung erwähnten 9 Ölbildern stehen 13 heute tatsächlich erhaltene gegenüber. Zwei von drüben lassen sich ohne weiteres unter den erhaltenen erkennen, das Florentiner und das der Berliner Akademie. Von zwei anderen läßt sich sicher sagen, daß sie sich unter den heute bekannten nicht befinden, das Krauklingsche und das Auerbachsche. Wie es mit den übrigen steht, ob nicht das eine und andere der erwähnten unter den heute vor uns stehenden zu erkennen ist, muß die Untersuchung lehren.

Von den 13 erhaltenen Gemälden befinden sich die weitaus meisten in dem altwelfischen Lande, in dem Leibniz den größten Teil seines Lebens zugebracht hat: fünf in Hannover und Herrenhausen, fünf weitere in Braunschweig und Wolfenbüttel; zwei sind in Berlin und das letzte in Florenz.

Bei einer Musterung dieser Schar ergeben sich ohne weiteres mehrere Gruppen. Zweimal treten je 2, zwei andere Male sogar je 4 Bilder so nahe zusammen, daß sie als eine Familie, sei es als Vater und Söhne, sei es als Brüder, denen der Vater fehlt, erscheinen. Und es findet sich dann weiter, daß etwa die erste Familie zur zweiten nähere Beziehungen hat als zur dritten und vierten, die dritte und vierte untereinander nähere als zur ersten und zweiten. Wie diese Verhältnisse sich im einzelnen gestalten, können nur die Originale lehren. Es fragt sich zunächst, welches Bild einer Gruppe etwa nach dem Leben gemalt ist und ob die anderen reine Wiederholungen von ihm sind. Die Stellen, die wir oben (S. 21 f.) aus den hannoverschen Kammerrechnungen über die Tätigkeit des Hofmalers Andreas Scheits angeführt haben, zeigen, wie ein solcher Mann keineswegs nur zur Neuaufnahme von Porträts herangezogen, sondern weit mehr mit der Anfertigung von Kopien vorhandener beschäftigt wurde. Für eine Neuaufnahme erhielt er 50 Taler, für eine Kopie nur 4 Taler. Das ist bezeichnend und angesichts der ganz verschiedenen künstlerischen Qualität der Arbeiten nicht unberechtigt. Bei einer Neuaufnahme wird der Künstler, auch wenn er sich noch so sehr an ein Muster sollte halten wollen, immer mannigfaltige Einzelbeobachtungen machen und malen, und zwar mit Liebe malen, weil die eben gemachte Beobachtung bei ihm wie eine Entdeckung wirkt. Beim Kopieren dagegen fehlen die Impulse des schaffenden Augenblicks; so manche Feinheiten des Originals, die ihm ihre Entstehung verdanken, werden übergangen, die gleichgültige, verflachende Pinselführung herrscht vor. Nach solchen Eigenschaften wird man gerade beim Porträt eine Kopie von einem Original für gewöhnlich wohl unterscheiden können.

Im weiteren ist es dann wichtig, den Meister eines solchen Originals festzustellen und, falls Beziehungen zu einem andern Original vorhanden sind, ihrer Art und ihrem Ursprung nachzuforschen. Es kann sich um gleiche Hand einer anderen Zeit handeln, um Schulzusammenhang, um Anlehnung an ein imponierendes Vorbild.

Auf diese Weise lassen sich die vorhandenen Leibniz-Bilder stilistisch gliedern und chronologisch reihen. Die erste Gruppe besteht aus vier vollkommen gleichartigen Bildern (Nr. 1 — 4), die Leibniz jugendlicher als die übrigen darstellen. Ihr Oberhaupt ist das schöne Porträt im Herzogl. Museum zu Braunschweig, A Nr. 1, das auf den vielen Stichen, die es schon im 18. Jahrhundert allgemein bekannt gemacht haben, regelmäßig als Scheits

bezeichnet wird und das wohl sicher aus Salzdahlum, wo der Grund zu der heutigen Braunschweiger Galerie gelegt wurde, stammt. Es folgt das noch schönere Porträt in Wolfenbüttel (Herzogl. Bibliothek), B Nr. 5, auf der Rückseite von Scheits 1703 signiert, und von Bernigeroth in demselben Jahre gestochen, mit einer Kopie in der Bibliothek zu Hannover (Nr. 6). Ein neuer Typus setzt ein mit der dritten Gruppe, dem Bilde der Berliner Akademie (C Nr. 7) nebst einer Kopie in Wolfenbütteler Privatbesitz (Nr. 8). Dies Akademiebild beherrscht weiterhin das Feld. Das an vierter Stelle folgende Florentiner Bild (D Nr. 9) lehnt sich bei aller Originalität in der Einzelbehandlung doch in der Gesamthaltung an das Berliner Bild an, und noch deutlicher ist dieses von der fünften Gruppe zum Muster genommen, die aus vier von dem Raphael Levischen Bilde abhängigen Kopien besteht. Ob diese fünfte Gruppe wirklich jünger ist als das Florentiner Bild oder vielleicht ihm voranzustellen wäre, bleibt ungewiß.

Wir erhalten also folgende Reihe, in der die Bilder A—D nach dem Leben gemalt sind, während E ein verschollenes solches bezeichnet, von dem nur Kopien existieren.

A. Scheits I um 1700.	*1.	Braunschweig, Herzogl. Museum . . .	Tafel 1
	2.	Wolfenbüttel, Herzogl. Archiv	» 7
	3.	Berlin Kgl. Bibliothek	» 7
	4.	Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek . .	» 8
B. Scheits II 1703.	*5.	Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek . .	» 2
	6.	Hannover Kgl. Bibliothek	» 8
C. Unbekannter Maler.	*7.	Berlin, Akademie der Wissenschaften	» 3
	8.	Wolfenbüttel, P. Zimmermann	» 9
D. Scheits III 1704.	*9.	Florenz, Uffizien-Pitti	» 4
E. Unbekannter Maler.		(Raphael Levis Bild)	
	10.	Hannover Kgl. Bibliothek	» 5
	11.	Herrenhausen, Schloß	—
	12.	Herrenhausen, Gemäldegalerie	» 9
	13.	Hannover, Leibnizhaus	—

Ich will hier keine Beschreibung aller einzelnen Bilder geben — das bleibt vielmehr dem ausführlichen Verzeichnis der Leibniz-Porträts am Schlusse dieses Aufsatzes überlassen —, sondern nur ihr Verhältnis zueinander feststellen und die führenden, d. h. die nach dem Leben gemalten Urbilder gebührend herausheben, so wie sie auch auf den Tafeln ihre Vorzugsplätze erhalten haben.

Die vier Bilder der ersten Gruppe sind ganz außerordentlich verwandt, nahezu identisch miteinander. Sie zeigen einen Mann in den mittleren Jahren in großer Allongeperücke, mit einfachem Halstuch und weitfaltigem Hausrock angetan, den hochaufgerichteten Kopf etwas nach rechts, die Augen gerade auf den Beschauer gerichtet. Er hat ein volles Gesicht, lebhafte Augen, eine ziemlich gerade, lang ausgezogene, nach unten etwas kräftiger werdende Nase und ziemlich großen Mund. Die nähere Betrachtung, besonders an den Originalen, ergibt, daß doch ein Bild in dieser Gruppe seine Genossen erheblich überragt, das ist dasjenige im Herzogl. Museum zu Braunschweig, A Nr. 1.

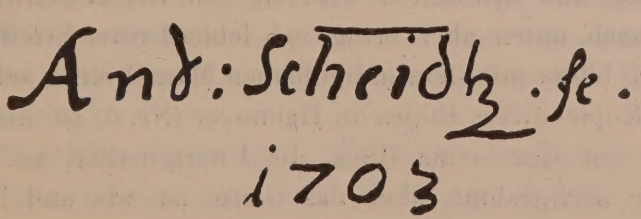
Es ist mit der ganzen Freudigkeit des Eigenschaffens gemalt und nach allen Richtungen in Form und Farbe sorgfältig abgewogen und durchgeführt. Am auffälligsten ist das Streben nach genauester Wiedergabe der Erscheinungsform bei den Augen. Plastisch tritt die kristallene Wölbung des Augapfels hervor, unter ihr erscheint, wie der belebte Boden eines klaren Wassers, die Farbenfläche der Iris, in verschiedenen Tupfen eine dunkelgraublaue Gesamtstimmung bildend. Der üppig drapierte Rock besteht aus einem Samtstoff von tiefwarmer violetter Farbe. Den Hintergrund bildet eine hölzerne Wandtäfelung mit ansetzender Rundnische, ganz links hängt ein dunkelbrauner Vorhang herab.

All dies Frische in Zeichnung und Farbe fehlt den drei anderen Bildern. Die Augen haben nicht das Plastische und Detaillierte, der Rock ist gewöhnlich einfach braun, der Vorhang ist weggelassen. Die Täfelung des Hintergrundes hat nur das Wolfenbütteler Archivbild Nr. 2 beibehalten, dafür ist es aber unten und links ein Stück gegen das Vorbild verkürzt. Das Wolfenbütteler Bibliotheksbild Nr. 4 erhebt sich in einigen Nebendingen zu Besonderheiten: von der Perücke fallen keine Locken nach links auf die Schulter, der Mantel ist weinrot und in einheitlichen großen Zügen gefaltet, beim Umschlag in der Ecke zeigt das Futter ein Brokatmuster, und ebenso haben die Halstuchenden Spitzenschmuck erhalten. Aber eine neue Aufnahme nach dem Leben ist dies Bild trotzdem nicht.

Keins der Bilder dieser Gruppe trägt eine Künstlerinschrift. Das Braunschweiger zeigt allerdings nicht mehr seine alte Rückseite, es ist rentoiliert. Ob auf der alten Fläche eine Bezeichnung stand, wissen wir nicht. Die Zuweisung an Andreas Scheits rührt daher, daß der Stich von Bause, dem ersichtlich unsere Bildgattung zugrunde liegt, die Aufschrift

trägt *A. Scheits pinx.*, und danach dann auch viele der von Bause abhängigen Darstellungen. Bauses Stich ist erst 1775 entstanden. Möglich, daß er auf einer guten Tradition über das Braunschweiger Bild fußte: wir können es nur bis 1828 zurückverfolgen, dürfen aber annehmen, daß es vorher schon als Besitz des Herzogs Anton Ulrich, Leibniz' nächsten fürstlichen Freundes, in Salzdahlum gehangen hat. Möglich wäre aber auch, daß, nur weil Scheits als Leibniz-Porträtist bekannt war, man auch das vortreffliche Braunschweiger Bild ihm zugeschrieben hätte. Die Entscheidung wird davon abhängen, wie das Bild sich zu den uns erhaltenen echten Scheits-Porträts verhält, dem in der Wolfenbütteler Bibliothek B und dem in Florenz D. Unglücklicherweise sind diese beide recht schlecht erhalten, und das Florentiner ist zudem zur Zeit einer Nachprüfung unzugänglich. Das Braunschweiger Bild ist penibler, glatter, zeichnerischer gemalt als die beiden späteren Scheits'schen. Eine so malerische Behandlung, wie sie z. B. die Unterlippe auf dem Wolfenbütteler Bilde erfahren hat, die nur mit einem stark roten Pinselstriche hingewischt ist, oder der Kragenschmuck in Wolfenbüttel und Florenz, in dem die farbenfreudigsten Flecke durcheinandertanzen, ist auf dem Braunschweiger Bilde nicht zu bemerken. Dieses steht mehr in der Tradition von Terborch, während jene von Rembrandts Kunst einen Hauch verspürt haben. Aber in der Haltung, dem Blick, der Stoffbehandlung ist doch viel Verwandtes zwischen dem Braunschweiger und dem Wolfenbütteler Bilde. Wenn Scheits erst jenes malte als ersten Versuch, den großen Philosophen auf die Leinwand zu bannen, mag er leicht etwas vorsichtiger zu Werke gegangen sein als später, wo er selbst reifer und dreister geworden war.

Die zweite Gruppe besteht nur aus zwei Bildern, dem größeren der Wolfenbütteler und dem kleineren der Hannoverschen Bibliothek, B Nr. 5 und Nr. 6. Hier liegt die Autorfrage und das Verhältnis der beiden Bilder zu einander sehr einfach. Auf der Rückseite des Wolfenbütteler Bildes steht die eigenhändige Pinselinschrift des Künstlers,



und das hannoversche Bild ist die *tabula minor*, die H. R. Flügge 1792 der dortigen Bibliothek übergibt und als Kopie nach dem Bilde der *Bibliotheca Augusta* bezeichnet, die sich der Bildhauer Schmidt habe schicken lassen. Wir haben hier also ein bezeichnetes Original von Scheits und eine beglaubigte Kopie nach ihm.

Das Wolfenbütteler Scheits-Bild zeigt Leibniz ziemlich in derselben Haltung wie das voraufgegangene Braunschweiger, nur der Kopf ist etwas steiler gerichtet, der Blick schärfer nach links gewendet. Auch die Kleidung mit Perücke, Halstuch und Hausrock ist dieselbe. Aber im einzelnen sehen wir überall Neuerungen. Die Perücke wirft links zwei Locken auf die Stirn und schließt sich weiterhin enger an die Wangen an, so daß das Gesicht schmäler erscheint. Die Enden des Halstuches hängen breit und lang herab und haben ein unbestimmtes Spitzenmuster. Der Rock ist tief dunkelblau, sein Kragenumschlag ziegelrot mit lebhaften gelblichen und weißen Punkten als Musterung. Das Brustbild steht auf einer ovalen braunen Fläche, die von einem schwarzen Viereck eingefaßt wird. Das ist die Art, wie die Honthorst, Terborch usw. mit Vorliebe ihre Bildnisse zu umgeben pflegten.

Auch Form und Ausdruck des Gesichts zeigen eine neue Auffassung. Das Gesicht ist bleich, nur die Bartwuchspartien der Haut sind stark geschwärzt. Die Nase erscheint mehr gebogen und hat damit eine edlere Form erhalten, der Mund mit schmaleren Lippen fester geschlossen. Der Blick geht an dem Beschauer vorbei ins Weite. Eine hoheitsvolle Ruhe lagert über dem Gesicht; in harmonischer Sammlung scheint der Geist weltweiten Gedanken nachzugehen. Während wir nach dem Braunschweiger Bilde uns Leibniz vorstellen können als den geistvollen Plauderer, der er in ansprechender Gesellschaft war, sehen wir ihn auf dem Wolfenbütteler als den Philosophen, dem die hohen Ideen in der Stille reiften.

Eigenartig fesselnd wirkt das Wolfenbütteler Bild durch seine Farbenstimmung. Das blasse Gesicht mit dem weißen Halstuch bildet die helle Mitte, nach oben und den Seiten wird sie von tiefem Schwarz und Braun umschlossen; nach unten aber bringt ein lebhaft roter Streifen einen freudigen Ton und bildet mit dem indigoblauen Mantel einen schönen Akkord.

Von der Kopie dieses Bildes in Hannover (Nr. 6) ist nichts zu sagen. Man sieht ihr auf den ersten Blick die Unoriginalität an. Zug um Zug ist die Vorlage nachgeahmt, aber das Ganze ist öde und leer geblieben.

Die dritte Gruppe besteht wiederum aus zwei Gemälden, die in demselben Verhältnis eines entschiedenen Originals und einer Kopie zueinander stehen. Das Original besitzt die Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin (C Nr. 7), die Kopie Hr. Geh. Archivrat Dr. Zimmermann in Wolfenbüttel (Nr. 8). Das Berliner Original ist vielfältig interessant und nimmt eine einzigartige Stellung unter den Leibnizbildnissen ein. Zunächst schon rein äußerlich: es ist das einzige in ovalem Format und auf Holz gemalte Porträt. Die Tafel ist aus drei Brettern zusammengesetzt, von denen eins aus Birnbaum-, die zwei andern aus deutschem Nußbaumholz bestehen. Sie ist im Laufe der Zeit mehrfach ausgebessert; die Malerei zeigt sich aber wohlerhalten.

Die Darstellung ist ungemein malerisch, in der Anordnung sowohl wie in der Ausführung. Der Körper ist nach rechts gewendet, der Kopf aber ein wenig nach links und die Augen blicken geradeaus. Die Perücke fällt rechts in geschlossener Masse herab, links aber teilt sie sich beim Aufstoßen auf die Schulter in mehrere Einzelgeringel, die sehr natürlich behandelt sind. Das Halstuch bildet vorn ein großes, kurzes Büschel von gemusterter Spitze. Der Mantel ist weinrot und hat einen breit umgeschlagenen grünen Kragen, auf den mit tanzendem Pinsel eine Borte, sowie allerhand Bogenlinien als Gewebemuster aufgemalt sind.

Auch das Gesicht ist anders behandelt als früher. Sein oberer Teil, die Stirn und die Partie zwischen den Backenknochen, erscheint erheblich breiter. Bei der Nase tritt der Höcker stärker hervor, dadurch, daß er nach unten zu durch seitliche Schatten abgesetzt wird. Die Augen sind weniger weit geöffnet und haben weniger Glanz, die Brauen sind nicht so hoch gewölbt wie beim Wolfenbütteler Scheits-Bilde. Der Einfall der Wangen unter den Backenknochen und die Falten von den Nasenflügeln abwärts sind stark betont.

Gemalt ist das Gesicht in weiß und rosa mit grauen Schatten, und zwar mit derben flotten Pinselstrichen, die die Farben unvermittelt nebeneinander setzen, ganz im Gegensatz zu der Art der bisherigen Scheits-Bilder, bei denen das Gesicht in weißgelblichem Tone mit bräunlichen Schatten gehalten war und die Farbenübergänge immer sorgfältig verstrichen wurden.

Bei aller künstlichen und etwas auf Effekt ausgehenden Zurichtung des Drum und Dran scheint das Gesicht in diesem Gemälde naturgetreuer

zu sein als bei den bisherigen Bildern. Der Schädel von Leibniz war hyperbrachykephal, fast so breit wie lang. Dem entspricht zum ersten Male der hier gegebene Abstand der Backenknochen. Das Bild läßt auch erkennen, daß von den Schläfen nach hinten zu der Schädel sich noch mehr verbreitert. Während auf dem Braunschweiger Bilde das Gesicht oben schmal und und unten breit erscheint, ist es bei dem Berliner Bilde umgekehrt, oben breit und unten spitz. Daß die Brauen bei dem Wolfenbütteler Scheits-Bilde höher gewölbt seien als der Schädelbefund erlaube, hatte schon Prof. Krause ausgesprochen. Bei unserm Akademiebilde sind sie flacher gehalten. Von Leibnizens Augen wird überliefert, daß sie klein und kurzsichtig waren. Dazu stimmen wiederum die langovalen und gedeckten Augen des Akademiebildes.

Wer dies realistisch sprechende und dabei höchst imposante Bild gemalt hat, ist leider nicht zu sagen. Ich habe es Exzellenz v. Bode vorgeführt. Er meinte: vielleicht ein Franzose, aber wahrscheinlich doch ein Deutscher; ein Name läßt sich nicht nennen. Das Bild scheint aber zu seiner Zeit wie eine Offenbarung gewirkt zu haben; mehrere Bilder, die wir weiterhin von Leibniz gemalt sehen, zeigen sich von ihm beeinflußt.

Wir erfahren, daß man 1790 in Hannover eine Ölpause hatte von dem Porträt, das »in der Berliner Akademie von den ersten Zeiten des Leibnizischen Präsidiums her an der Wand hing«. Aus den Akten der Akademie geht nicht hervor, seit wann sie ihr jetziges Bild besitzt, es liegt aber auch keinerlei Hinweis vor, daß sie je ein anderes besessen hat. Es dürfte ihr jetziges einziges auch immer das einzige gewesen sein und damit dasjenige, von dem man sich in Hannover eine Pause verschafft hatte. Auch die Zimmermannsche getreue Kopie des Kopfes, die nicht viel jünger sein dürfte als das Original, bietet ein Zeugnis für die Wertschätzung des Berliner Bildes.

Das dem Berliner am nächsten stehende Ölporträt ist das Florentiner (D Nr. 9), von Andreas Scheits in Hannover im März des Jahres 1704 für den Großherzog von Toskana gemalt und von Hans Graeven im Herbst des Jahres 1902 in Florenz wieder aufgefunden. Graeven selbst schreibt darüber: »In Florenz, wo mich der Leiter des kunsthistorischen Instituts, Hr. Prof. H. Brockhaus, in gewohnter Liebenswürdigkeit beim Suchen unterstützte, fand sich unter den zahlreichen Porträts, die im Verbindungsgange von Palazzo Pitti zu den Uffizien aufgehängt sind, als Nr. 775 das auf Tafel 4

wiedergegebene, das in unsern Zeiten die mit weißer Farbe aufgetragene fehlerhafte Überschrift erhalten hat FRIDERICVS GVIL' LEIBNITZIVS. Leibniz ist hier umgeben von einer Gruppe berühmter Zeitgenossen; in seiner unmittelbaren Nähe hängt Newton. Die Bilder tragen alle dieselben weißen Aufschriften, und sie haben gleiche Umrahmungen von 58.5×46.5 cm innerer Weite. Das aus Hannover bezogene Bild hatte nicht ganz die Breite, den Rahmen auszufüllen, und es sind darum an seine Seiten schmale Streifen angesetzt. Die Malerei ist auf Leinwand ausgeführt; leider ist ihre Erhaltung keine gute, sie weist viele Brüche und Risse auf; die Farben sind sehr ausgeschlagen, so daß die Oberfläche teilweise reibeisenartig mit Höckern besetzt ist. Im Gesichte, wo der Höcker weniger sind, ist dafür die Farbe an manchen Stellen abgesprungen, und das ganze Bild ist stark nachgedunkelt. Trotz allem übt das Porträt eine packend lebendige Wirkung und beweist, daß Andreas Scheits, von dem bisher kein Originalbild bekannt war, ein tüchtiger Künstler gewesen ist.

Leibniz ist in Lebensgröße dargestellt; die Kopfhöhe vom Ansatz der Perücke bis zum Kinn beträgt 16 cm. Die Nase ist 5 cm hoch. Statt der einfacheren Haltung des Bernigerothschen Stiches, wo der Oberkörper und Kopf gleichmäßig rechtshin gewandt sind, ist der Kopf in dem Florentiner Porträt nach der rechten Schulter zu gekehrt. Der Hintergrund ist braun, das mantelartige Obergewand, das Leibniz trägt, hat rotbraune Farbe, der breite Kragen davon scheint aus grünschwarzem Samt zu bestehen. Innerhalb des Ausschnitts wird eine ebenfalls rotbraune Weste sichtbar, gelb paspoliert; gelbe Tupfen auf dem Stoff deuten Goldstickerei an, wie an den Knöpfen nur einzelne gelbe Flecke den Eindruck des Metallschimmers hervorrufen sollen. Die Behandlungsart hat etwas« — hier bricht Graevens Niederschrift mitten im Satze endgültig ab — hat etwas Flottes, wird er haben sagen wollen, echt Malerisches, das an die großen Holländer erinnert, bei denen Andreas Scheits ja nach der väterlichen Lehre einige Zeit in die Schule gegangen war. Diese Behandlung ist ganz dieselbe wie auf dem schönen Wolfenbütteler Bilde B, das Scheitsens Signatur mit der Jahreszahl 1703 auf dem Rücken trägt. Auffällig ist noch, daß Leibniz im bloßen Hemdkragen erscheint, das sonst immer vorhandene und oft so detailliert behandelte Halstuch fehlt.

Das Florentiner Bild ist gewiß sehr sorgfältig in einer Reihe von Sitzungen nach dem Leben gemalt, denn Leibniz verschiebt um seinetwillen

seine Reise nach Berlin nicht bloß um wenige Tage. Da es in der alten Medici-Stadt Ehre einlegen sollte für deutsche Wissenschaft und deutsche Kunst, setzte der Sohn des berühmten Matthias Scheits offenbar sein Bestes daran. Um so auffallender ist, daß auch dieses Porträt sich stark beeinflußt zeigt von dem der Berliner Akademie. Die Kopfhaltung ist genau dieselbe, während gerade Scheits sie früher immer ganz anders genommen hatte. Auch die Modellierung der Wangen und der Nase und der keineswegs liebenswürdige Ausdruck des Mundes können angesichts des Berliner Bildes nicht als selbständig erfunden erachtet werden. Leibniz vermutete, daß der Graf Rinucci durch ein Leibniz-Porträt, das er in Berlin bei der Königin gesehen, auf den Wunsch geführt worden sei, ein ähnliches für Florenz zu gewinnen, und da Leibniz dies annahm, hatte er vielleicht dem Maler empfohlen, sich an jenes Porträt zu halten. Sehr wohl könnte unser Akademiebild dasselbe sein, das sich 1703 im Besitz der Königin befand und wäre nach dem schon 1705 erfolgten Tode dieser Hannoveranerin, da sich nun am Hofe niemand mehr für den weitab lebenden Gelehrten interessierte, der Akademie geschenkt worden. Wenn das zutreffen sollte, brauchte man in den heutigen Berliner Schlössern nicht mehr nach dem Leibniz-Porträt der Sophie Charlotte zu suchen.

Die fünfte Gruppe besteht aus 4 ganz gleichartigen Gemälden, die sich alle in Hannover und Herrenhausen befinden, E Nr. 10—13. Auf ihnen ist Leibniz ganz in der Haltung des Berliner Bildes dargestellt: den Körper nach rechts, den Kopf ein wenig nach links und die Augen geradeaus gewendet. Es ist aber all das Kühne, Phantastische, was dem Berliner Bilde seinen hohen Reiz verleiht, zu Boden gefallen und nur eine alltägliche Philisterei übriggeblieben. Die Perücke hat ihr fliegendes Lockenspiel aufgegeben und ist wieder die schwere schwarze Masse geworden, aus der nur auf der rechten Schulter zwei dicke Spiralen ein wenig vorkommen. Die Halstuchenden bilden nicht mehr das wirre Büschel, in dem das Auge vergeblich eine Gliederung oder gar ein Muster sucht; sie sind pedantisch in vier parallele Streifen gelegt, und auf jedem Streifen ist der Spitzenzierat so sauber wie in einem Musterbuche angegeben. Auch der Hausrock wirft keine üppigen Falten mehr, er liegt enge an und hat brave Ärmel. Dem allen entspricht eine dumpfe Zurückhaltung in der Farbe. Auf dem Bilde der Hannoverschen Bibliothek ist der Rock dunkelviolett, auf den drei übrigen dunkelrotbraun mit einem etwas heller braunen Kragen.

Die Modellierung des Gesichtes schließt sich bei Wangen und Kinn außerordentlich an das Berliner Bild an, fast jede Falte stimmt hier überein. Auch in der Zeichnung der Augenbrauen kehrt die Eigentümlichkeit wieder, daß die rechte Braue etwas höher geschwungen ist als die linke. Eine auffallende Abweichung zeigt die Form der Nase. Der Höcker tritt nicht hervor, weil unterhalb von ihm keine Einziehung der Seiten und Senkung des Rückens angegeben ist. Am Ende hat die Nase eine merkwürdige kolbenförmige Ausweitung nach ihrer linken Seite, wie auf keinem anderen Bilde. Auch der Mund ist wesentlich anders als auf dem Berliner Bilde. Dort verläuft die Linie zwischen den Lippen ganz gerade, die Unterlippe schiebt sich ein wenig vor, was dem Ausdruck etwas Trotziges, Unternehmendes gibt. Bei den hannoverschen Bildern sind die Mundwinkel zurück- und in die Höhe gezogen, so daß umgekehrt ein süßlich-freundlicher Zug entsteht.

Die Malweise der Bilder erinnert nur insofern an das Berliner, als das Gesicht ebenfalls weißlich und rosa mit grauen Schatten gehalten ist. Es ist aber keine Rede von flotter Pinselführung, es herrscht harte Zeichnung, z. B. an den Augen, und auch harte Farbengebung, so daß das Rot der Unterlippe mit ganz scharfer Linie absetzt. Von den vier Bildern ist keins dem anderen so überlegen, daß es als eine Originalarbeit nach dem Leben anzusprechen wäre. Von dem Bilde der Hannoverschen Bibliothek, Nr. 10 wissen wir, daß es eine Kopie war nach dem im Besitze des Raphael Levi befindlichen Porträt. Und gegen dieses Bild stehen die drei anderen noch zurück. Nr. 12 und 13 kommen als Vorbilder schon deshalb nicht in Betracht, weil sie unten ein Stück weniger haben als Nr. 10 und 11. Nr. 11 aber, das Bild aus dem Schlosse zu Herrenhausen, hat ebenso wie sie das Muster des Halstuches nicht ganz zu Ende gemalt, unten fehlt ein Stück. Dies Halstuchmuster ist überhaupt das beste Kriterium für das Verhältnis der vier Bilder zueinander. Alle drei 11, 12, 13 weichen in Kleinigkeiten des Musters voneinander ab, indem jedes Züge bietet, die nur Nr. 10 hat. Dieses Bibliotheksbild muß also das Vorbild für jedes der drei andern gewesen sein, falls sie nicht nach dem Urbilde selber, das Raphael Levi besaß, gemalt sind.

Diese Bildergruppe, nach der Seeländer und Fiquet gestochen haben, würde nach der hannoverschen Tradition[1] auf das 1711 gemalte Bild zu-

[1] Von Murr 1779, Flügge 1790.

rückgehen, das Leibniz mißfiel. Ob die Tradition recht hat, können wir nicht entscheiden, da wir von jenem 1711er Originale gar nichts weiter wissen. Zu verwundern wäre aber angesichts der erhaltenen Stücke weder, daß Leibniz selbst ein solches Bild nicht gefiel, noch daß er seinen kleinen Raphael Levi außerordentlich damit beglückte.

Die Kupferstiche.

Weit zahlreicher als die in Öl gemalten, sind natürlich die in Kupfer gestochenen oder einer späteren graphischen Manier, Lithographie, Stahlstich, hergestellten Bildnisse von Leibniz. Sie beginnen schon, wie wir an dem Hauptblatte, dem Bernigerothschen Stiche von 1703 gesehen haben, zu Leibniz' Lebzeiten. Aber keines von ihnen allen ist nach dem Leben aufgenommen; sie hängen sämtlich von Ölgemälden ab, zuweilen von Gemälden, die uns nicht erhalten sind, dann gewinnen sie selbst den Wert von Originalen; zumeist jedoch von solchen, die wir kennen, so daß wir hier nur die größere oder geringere Geschicklichkeit der Nachahmung festzustellen haben würden, wenn nicht ein besonderes Moment hinzukäme, das dieser ganzen, für die Allgemeinheit arbeitenden Kunst ihr Kulturinteresse verleiht. Diese Kleinkünstler wollen sich vielfach gar nicht an ihr Vorbild halten, sondern sie glauben, es mit Hilfe dessen, was sie sonst von dem großen Manne gesehen und gehört haben, verbessern zu können und bemühen sich so, ein Idealbild von ihm zu schaffen. Manchen erscheint auch der wunderliche Aufputz der alten Leibniz-Bilder für die Popularisierung des Philosophen störend, und sie verwenden eine zeitgemäßere Tracht. Unter solchen Abweichungen und Neuerungen ist es gelegentlich schwer, das zugrunde liegende alte Vorbild noch herauszufinden.

Das Originalgemälde ist in der Regel nur einmal in Kupferstich umgesetzt worden; für weitere Wiederholungen wurde dann dieser Stich benutzt oder auch ein schon von ihm abgeleiteter. Der größten Beliebtheit haben sich die älteren Aufnahmen von Scheits zu erfreuen gehabt, das Braunschweiger A und das große Wolfenbütteler Bild B. Zwischendurch tritt das Berliner Akademiebild C einmal und noch einmal energisch auf, vermag aber keine Nachfolge zu gewinnen; nur der Kopf des von ihm stark beeinflußten hannoverschen Bildes des Raphael Levi hat in Frankreich Gnade gefunden, indem Fiquet ihn zu einer Bravourkomposition ver-

wandte, die manche andere gut und schlecht nachgeahmt haben. Von weiteren Gemälden, wie dem Florentiner Scheits III (D Nr. 9), dem Auerbachschen (F Nr. 52) und dem Krauklingschen (Nr. 51) sind nur vereinzelte Reproduktionen erschienen.

Die graphischen Blätter teilen sich also ihrer zeitlichen Abfolge nach in folgende Gattungen:

1. Bernigeroth-Klasse, nach B Scheits II: Nr. 14—26.

2. Franzosen und Deutsche (Lefebvre, Seeländer, Fiquet) nach C und E: Nr. 27—36.

3. Bause-Klasse, nach A Scheits I: Nr. 37—51.

4. Verschiedene: Haid und Selb nach F Auerbach, Holl u. a. nach D, dem Florentiner Scheits III: Nr. 52—56.

Die Bernigeroth-Klasse.

Bernigeroth hat sein großes Leibniz-Blatt Nr. 14 im Herbste des Jahres 1703 gestochen, und zwar auf Veranlassung der Kurfürstin Sophie von Hannover, die sich damals bei ihrer Tochter, der Königin Sophie Charlotte, in Berlin aufhielt. Aus Leibnizens Briefwechsel ist oben schon dargelegt (S. 24 f.), daß Leibniz an der angebrachten Schrift allerhand auszusetzen hatte, während die Kurfürstin den Kopf selbst kritisierte, der eine Säufernase erhalten habe. Es sind Abdrucke von drei Zuständen der Bernigeroth-Platte erhalten. Der 1. bietet die von Leibniz beanstandeten Inschriften, auf dem 2. und 3. sind die Anstände beseitigt. Der Kopf ist aber bei allen drei Zuständen derselbe. Er ist sichtlich nach dem Wolfenbütteler Bilde B, das »*Scheidtz 1703*« bezeichnet ist, kopiert. Der Zeichner hat ihn ganz von derselben Seite genommen, mit derselben Augenstellung. Die Perücke umrahmt auch das Gesicht ganz in derselben Weise, mit zwei auf die Stirn gedrängten Locken und einem freien Winkel darunter am Auge. Das Halstuch ist Zug um Zug nachgebildet mit dem einen zweiteilig glatt herabfallenden und dem andern etwas geknitterten Ende. In einigen Einzelheiten sind aber kleine Abweichungen vorgenommen. Die durch die Augen gehende Linie liegt bei dem Gemälde nicht ganz wagrecht, sondern steigt nach rechts etwas an, beim Stich dagegen verläuft sie wagrecht. Das kommt daher, weil bei Scheits der Kopf ein wenig zurückgebogen ist, die Stirn nicht so weit vorn liegt wie das Untergesicht. Bei Bernigeroth dagegen steht der Kopf ganz gerade, die Stirn tritt mehr

vor. So erhält der Ausdruck erhöhte Energie, er verliert den letzten Zug von Behaglichkeit und Beschaulichkeit, den er bei Scheits noch hat. In derselben Richtung wirkt die Verkürzung der Halstüchenden, die Bernigeroth vorgenommen hat, und überhaupt die ganze untere Partie des Bildes: der Kopf erscheint dadurch größer, monumentaler. Bernigeroth hat auch die Augen weiter geöffnet, die Brauen höher geschwungen, zwei scharfe Denkerfalten über die Nasenwurzel gelegt, alles, um den olympischen Eindruck zu vervollständigen. Den großen Mund hat er etwas verkürzt, die Mundwinkel scharf eingezogen und die Nase, die bei Scheits mit einer merklichen Verstärkung endet — wie sie es auch schon auf dem Braunschweiger Scheits-Bilde tat —, in ganz gleichmäßiger Dünne von oben bis unten durchgeführt. An ihrem Ende hat er zu dem Zweck einen so starken seitlichen Schatten angebracht, daß er zu der Zeichnung des Nasenflügels und des Nasenansatzes an der Lippe nicht recht stimmen will, die beide eine breitere Nasenendigung erfordern. Nachahmer haben diese absonderliche Zeichnung mehrfach dahin verstanden, als ob die Nase gespalten wäre (Leygebe Nr. 20. 21, Riepenhausen Nr. 24). Wir haben hier wohl die etwas gewaltsame Korrektur zu erkennen, die Bernigeroth vornahm, um die von der Kurfürstin gebrandmarkte »Säufernase« zu beseitigen.

Alles in allem scheint es mir zweifellos, daß dem Bernigeroth-Stich das Scheits-Bild B von 1703 zugrunde liegt, und daß die Darstellung vom Stecher — oder schon vom Zeichner — auf einen bestimmten Effekt hin gesteigert wurde. Weil die Kurfürstin den Stich in Berlin bestellte, braucht er nicht nach einem Berliner Bilde gemacht zu sein, wie bisher ziemlich allgemein (Flügge, Guhrauer) angenommen ist. Wir erfahren, daß sie die Zeichnung nach dem Porträt von Sonnemann hatte anfertigen lassen, ihrem neu in Hannover angestellten Hofmaler. Sie hatte also diese Zeichnung gewiß fertig mit nach Berlin gebracht, weil sie den Stich nach dem neuesten, eben geschaffenen Bildnisse hergestellt sehen wollte. Wenn somit das Berliner Bild der Königin nicht das Urbild des Bernigeroth-Stiches ist, kann es auch ganz anders ausgesehen haben als dieses und um so eher mit dem nachherigen Berliner Akademiebilde identisch sein, wie wir vorhin schon vermuteten.

Kein anderes Leibniz-Bildnis hat so viele Nachahmungen und Wiederholungen erfahren wie das imposante Bernigerothsche.

Eine Serie von Blättern, bei denen eines vom anderen abhängt, wird eröffnet durch das eines unbekannten Stechers (Nr. 15) im »Neuen Bücher-

saal« 1. Lief., Leipzig 1710. Die ganze Haltung, Kopf, Perücke, Halstuch, Rock, zeigen das Bernigerothsche Vorbild. Für das Porträt ist das Motiv gewählt, daß eine bemalte ovale Holztafel, von einer Gardine drapiert, auf einem Börte steht. Der »Neue Büchersaal« gibt im Geleitwort dieser seiner ersten Lieferung die Erklärung dafür: »Unter die vornehmsten Zierrathen der Bibliotheken«, sagt der Herausgeber, »gehören billig die Bildnüsse gelehrter Leute, welche gemeiniglich an den Bücherschränken hin und wieder pflegen aufgestellt zu werden: weswegen auch wir unserer Bücher Saal auf solche Art auszuzieren kein Bedenken getragen.«

Es sind diesem Blatte von 1710 zwei eines Leipziger Stechers Böcklin gefolgt, Nr. 16 und 17. Das erste, 1718 in Fellers Otium Hannoveranum erschienen, behält die ganze Anordnung seines Vorbildes bei — auch genau die Schrift der ersten Zeile — und ändert nur die Gardine etwas; das zweite, 1720 für die der ersten deutschen Theodicee-Ausgabe (Amsterdam) beigegebene Übersetzung der Fontenelleschen Lebensbeschreibung von Leibniz hergestellt, zeigt das Bild im Gegensinne, hat nur Haltung und Typus des Kopfes — mit etwas spitzerer Nase — sowie das Motiv der drapierten Bildtafel bewahrt, aber Tracht, Gardine, Sockel, Inschrift, alles möglichst anders gestaltet, anscheinend um dem neuen Verleger auch ein möglichst neues Blatt zu liefern.

Das Gesicht dieses zweiten Böcklin-Stiches mit der spitzeren Nase hat sich der Leipziger Brühl zum Muster genommen (Nr. 18), der 1737 einen Stich für Ludovicis »Entwurf einer vollständigen Historie der Leibnitzischen Philosophie« (Leipzig) hergestellt hat; in der Tracht betont er als Neuerung den engen Rock, von dem der Mantel auf der rechten Seite ganz herabgerutscht ist. Nach diesem oder einem ähnlichen Blatte scheint aber der Engländer George Cooke noch 1808 seine Umrißzeichnung gemacht zu haben.

Eine andere Serie von Nachahmungen Bernigeroths bilden die drei Blätter Nr. 20—22, die C. F. Boëtius nach einer Zeichnung G. Leygebes 1734 (für Kortholts Leibnitii epistolae), G. W. Knorr in Nürnberg 1739 (für die lateinische Theodicee-Ausgabe Frankfurt-Leipzig) und G. P. Trautner ebenda 1771 (für die lateinische Theodicee-Ausgabe Aug. Friedr. Boecks, Tübingen) herausgegeben haben. Leygebe hat ziemlich getreu nach Bernigeroth gezeichnet, der Nase die Teilung am Ende gegeben und die Stirnfalten betont; nur die Rockfalten hat er ein wenig verändert. Knorr und Trautner haben jeder nach dem Stiche des Boëtius gearbeitet.

Eine selbständige Weiterbildung der Bernigerothschen Vorlage bieten schließlich zwei Blätter (Nr. 25. 26), die Leibniz in Halbfigur, mit der rechten Hand ein Buch auf einen Tisch stützend, darstellen. Weiter zurück steht auf dem Tische ein Globus, an der Wand ein Bücherbört. Der Erfinder dieser Komposition ist Busch, dessen Blatt 1740 in Lamprechts Leben des Freiherrn G. W. v. Leibnitz erschien; eine stümperhafte Nachahmung lieferte 1780 Joh. Petrini für die (1787 erschienene) italienische Ausgabe desselben Buches.

Zu Ende des 18. und im 19. Jahrhundert hat man vielfach Bernigeroths Kopf direkt kopiert in den verschiedensten Techniken; so die Hannoveraner Riepenhausen und Ganz (Nr. 23. 24) für Böhmers Magazin des Kirchenrechts von 1787. Riepenhausen hat sein Blatt ziemlich getreu gestochen. Ganz hat den Kopf punktiert, das übrige mit etwas phantastischer Umrahmung radiert. Von Unbekannten sind zwei mäßige Holzschnitte vorhanden, von Knäbig und Teichgräber zwei steife Lithographien, die sich halb an Bernigeroth, halb an Brühl (1737) gehalten zu haben scheinen. Einen Stich ganz nach Bernigeroth mit auffallend gespaltener Nase hat Weger (Leipzig) 1864 für Onno Klopps Leibniz-Ausgabe geliefert. Vortreffliche Lithographien schließlich von Santer 1842 (vor Guhrauers Leibniz-Biographie, Breslau) und von P. Rohrbach 1875 (vor C. I. Gerhardts Ausgabe von L.' Philosophischen Schriften, Berlin) haben das Bernigerothsche Porträt in weiten Kreisen bekannt gemacht.

Franzosen und Deutsche nach C und E.

Eine Sonderstellung nimmt ein Bildnis ein (Nr. 27), das ohne Stechernamen 1717 in den Acta eruditorum Teil 51 erschienen ist. Es verwendet das Motiv, das wir schon 1710 im »Neuen Bildersaal« kennengelernt haben: die ovale Holztafel, auf einen Wandsockel gesetzt und von schwerer Gardine drapiert. Das Brustbild zeigt den Körper scharf nach links gewendet, so daß man nur die linke Schulter sieht, der Kopf ist aber zum Beschauer zurückgenommen, so daß er fast in Vorderansicht steht. Der linke Teil der Perücke fällt in reichem Spiel auf die linke Schulter, der rechte hält sich dicht am Kopfe, man hat den Eindruck, daß er bei der raschen Wendung des Kopfes von der rechten Schulter nicht losgekommen sei. Der Typus des Gesichts ist eigenartig und, wie mir scheint, nur durch Kenntnis des Berliner Bildes zu erklären. Die Augen sind schmal, die

Brauen liegen dicht über ihnen, die Nase ist unregelmäßig, nach unten merklich verdickt, der Mund mit vorgeschobener Unterlippe etwas mißmutig geschlossen, die Wangen faltig. Das Gesicht ist im ganzen erheblich niedriger und breiter als bei den von Bernigeroth abhängigen Darstellungen.

Von diesem Bildnis tritt 1773 eine Kopie im Gegensinne auf (Nr. 28) in dem Werke L'Europe illustré von Dreux du Radier (Paris bei Odieuvre). Sie trägt den Vermerk *L. P. pinx. — Le Febvre sculp.*, ist aber trotzdem nur eine sklavische Wiederholung der deutschen Arbeit. Das Gesicht ist schematischer gezeichnet und modelliert (z. B. tritt der hintere Nasenflügel zu stark hervor) und nicht so einheitlich und richtig beleuchtet. Das Bildnis ist in einen Steinrahmen gesetzt, und der Vorhang ist weggelassen.

Offenbar weit früher als diese französische Wiederholung ist eine deutsche entstanden (Nr. 29), leider habe ich nicht feststellen können, wann und wo. Sie kopiert im Gegensinne, behält genau Bildtafel, Gardine, Wand und Sockel bei, kommt aber mit der Beleuchtung in Schwierigkeit, da sie trotz der Umdrehung des Bildes das Licht, wie üblich, von links oben einfallen lassen will. Die Bildtafel und der Sockel werfen keinen Schatten an die Wand, die Schattierung der Gardine ist aber trotzdem dieselbe geblieben wie auf der Vorlage. Am Sockel ist auch genau die Inschrift der Vorlage beibehalten. Beim Bilde selbst ist die Haltung, die Lagerung der Perücke, die die ganz momentane Wendung des Kopfes erkennen läßt, dieselbe geblieben. Sehr stark ist aber das Gesicht verändert: der Meister hat das verkniffene faltige Antlitz der Vorlage nicht leiden mögen und ist zu dem bewährten Bernigerothschen Typus zurückgekehrt mit den weit offenen Augen und hohen Brauen, der geraden, schmalen großen Nase und dem schöngeschwungenen Munde, wie wir es schon von 1710 an in Leibniz-Ausgaben und Schriften über Leibniz herrschend fanden.

Von Nikolaus Seeländer ist 1726 in der zweiten deutschen Theodicee-Ausgabe (Amsterdam) ein Stich erschienen, der sich als eine recht getreue Nachbildung des Raphael-Levi-Bildes erweist (Nr. 30). Das Gesicht mit den hochgezogenen Mundwinkeln, die Perücke, das Halstuch stimmen durchaus; nur der Rock scheint mehr nach Bernigeroth gebildet. Seeländer hat auch die Personalinschrift, wie Bernigeroth, in den Rahmen seines Bildes gesetzt. An den Sockel hat er ein Buch gelehnt mit dem Verse des Bernigeroth-Blattes und dazu Leibnizens Wappen. Das Blatt trägt die Unterschrift: *N. Seelaender sculps. ex Origin.* Das soll heißen *ex originali* und

jedenfalls bedeuten »nach einem Gemälde, das nach dem Leben gemalt war«, in demselben Sinne, wie auch wir heute von Originalen sprechen, im Gegensatz zu Wiederholungen oder Kopien, die nur nach schon vorhandenen Gemälden hergestellt sind.

Auf der Grundlage desselben Raphael Levischen Porträts scheint in Paris 1745 ein Blatt entstanden, das in seiner Pose und Anordnung dem französischen Geschmack ausnehmend entsprach und deshalb in Zeiten, wo er maßgebend war, lange fortgewirkt hat (Nr. 32). Etienne Fiquet hat es für die Ausgabe des Briefwechsels zwischen Leibniz und Johann Bernoulli (Lausanne-Genf 1745) gestochen, und eine Reihe von kleineren Stechern hat es in den nächsten Jahrzehnten bald getreu, bald vereinfacht und verflacht wiederholt. Übernommen hat Fiquet nur das Gesicht, alles andere hat er frei gestaltet. Und auch das Gesicht hat er selbst etwas zurechtgemacht. Es kann ihm nichts anderes vorgelegen haben als der Typus des Raphael Levischen Bildes. Die hohe rundliche Stirn, Augen und Augenbrauen, die Bildung der Nase, die nur etwas stumpfer endigt, der Mund mit den wenn auch nicht so weit zurückgezogenen, so doch ebenso gestalteten Mundwinkeln, die Modellierung der Wangen, die freilich etwas voller genommen sind, das alles kann nur von dem Levischen Bilde stammen; das Berliner, das daneben allein in Betracht kommen könnte, weicht in Nase und Mund erheblich ab. In allem übrigen aber hat Fiquet sich von seinem deutschen Vorbilde völlig losgelöst und ist den Weg gegangen, der bei ihm zu Hause in diesen Dingen üblich war. Die Perücke hat er in lockere Endigungen aufgelöst; den Mantel hat er ganz phantastisch gestaltet und gebläht und einen leeren Ärmel vorn dick aus dem Rahmen herausgelegt. Fiquet hat sein Bild in ovalen Rahmen gesetzt und auf einen Wandsockel gestellt. Die Personalinschrift ist wie bei Bernigeroth auf dem Rahmen angebracht, am Sockel steht folgender Vers Voltaires auf Leibniz:

Il fut dans l'Univers connu par ses Ouvrages,
Et dans son Païs même, il se fit respecter;
Il instruisit les Rois, il éclaira les Sages,
Plus sage qu'eux il sut douter.

Der größte und beste Nachstich nach Fiquet stammt von Savart (Nr. 33) und ist der Dutensschen Gesamtausgabe von Leibniz' Werken, Genf 1768, vorgesetzt. Es ist eine genaue Kopie im Gegensinne, nur ist der Rahmen viereckig geworden.

Zwei kleinere Wiederholungen (Nr. 34. 35) erfuhr Fiquets Stich 1760 in Lausanne und, ohne Datum, in Paris. Bei beiden ist der heraushängende Ärmel weggeschnitten, das Gesicht flacher und flauer geworden. Das erste Blatt behält Inschriftrahmen und Sockel von Fiquet bei, das zweite setzt die Personalinschrift auf eine ausgezackte Tafel am Fuße des Rahmens und heftet für den Voltaireschen Vers eine zweite weiter unten an die Wand. Von diesem zweiten Blatt *A Paris chez Petit* usw. ist die Platte nachher wieder benutzt, die alte Firma ist ausradiert und statt ihrer *à Paris chés Daumont* gesetzt. Dadurch, daß von dem alten *Petit* der *i*-Punkt stehengeblieben ist, verrät sich, welches die erste und welches die zweite Benutzung der Platte ist.

Nach Fiquet ist schließlich auch ein merkwürdiges Rötelblatt in Krayonmanier gezeichnet (Nr. 36). Die Nase ist etwas schmäler gehalten, die Unterlippe vorgeschoben. Das Blatt trägt keinen Stechernamen oder Verlegervermerk. Es stammt aber, wie ich feststellen konnte, aus *Savériens Histoire des philosophes modernes* von 1773, zu dem J. C. François die Porträts geliefert hatte, und hat somit den berühmten Erfinder der Krayon-Manier selbst zum Verfasser.

Bause-Klasse nach Scheits I, A.

Eine lange Reihe von Stichen ist vorhanden, denen das Braunschweiger Scheits-Bild A zugrunde liegt. Unter ihnen hat der Stich von Bause von 1775 (Nr. 37) die Führung. Er allein ist nach dem Gemälde selbst gemacht, alle anderen hängen von ihm oder von einem seiner Nachahmer ab. Der Bausesche Stich ist wie der Beringerothsche als Einzelblatt erschienen. »Zu finden in Leipzig bei Bause« steht auf ihm. Außerdem trägt er den Vermerk »*A. Scheits pinx. Hannov.*« »*J. F. Bause sculps. Lips. 1775.*« Der Kopf ist in der Tat völlig nach dem Braunschweiger Bilde kopiert. Nur hat die Nase einen etwas breiteren Rücken erhalten und der Mund etwas geschwungenere Zeichnung. Auch die Perücke hält sich ganz an das Vorbild. Das Halstuch ist etwas anders geknüpft, und der Rock mit Umschlagkragen einfacher gehalten. Das Brustbild ist in einen runden Rahmen gesetzt, der auf einem Wandsockel steht; oben lagert ein Kranz auf ihm.

Nach dieser Bauseschen Arbeit haben zunächst zwei Stecher je ein halb so großes Blatt geliefert (Nr. 38. 39): G. L. Crusius (1730—1805) und

C. G. Rasp (1752—1807). Wann des älteren Crusius Blatt erschienen ist, habe ich nicht feststellen können, Rasp seines steht in Kleins Leben und Bildnissen der großen Deutschen 1785. Crusius hat sich im Rahmen enger an Bause gehalten, Rasp im Bildnis, wie besonders die Wellenlinie des Nasenrückens, der Scheitel der Perücke und die Hemdfalten unter dem Halstuche zeigen.

Es folgen vier kleine ovale Medaillons, in einfachem Flachrahmen, der die Personalinschrift trägt (Nr. 40/41. 42/43). Je zwei und zwei von ihnen sind eng miteinander verbunden. Die ersten beiden sind von Endner 1778 (erschienen in G. W. Leibniz' Philosophischen Werken nach Raspens Sammlung I. Bd.) und C. W. Grieslmann 1793 (in Ernst Platners Philosophischen Aphorismen I. Teil). Endner hat nach Bause selbst gearbeitet, und auch dessen Kranzmotiv etwas abgeändert beibehalten, Grieslmann aber einfach nach Endner. Von den beiden anderen Blättern ist nur das zweite bezeichnet: »*A. W. Kuffner sc. 1789 Nr. 58*«. Das erste ist sein Vorbild, es zeigt in der Bildung der Nase, den Falten zwischen den Brauen die Nachahmung von Bause und ist weit feiner und geschickter gestochen als das plump kopierende Kuffnersche Medaillon.

Weitere vier kleine Blätter geben ohne Rahmen nur das Brustbild und haben, sei es das Ganze, sei es wenigstens das Gesicht in Punktiermanier gehalten (Nr. 44—47). Sie sind von Karcher (1796), Riedel, Nottling (1800) und Pauli. Karcher hat sklavisch nach Bause kopiert; auch Riedel hat nach Bause direkt gearbeitet, Nottling dagegen hat Karcher wiederholt, sein Bild auch unten genau so abgeschnitten. Die sehr schlechte Arbeit von Pauli hat sich wieder direkt an Bause gehalten.

Ein sehr merkwürdiges Leibniz-Porträt hat Lips gestochen (Nr. 48), den wir besonders von einem Goethe-Kopf von 1792 kennen. Er hat Leibniz statt der großen Perücke ein Kopftuch und statt des Halstuches einen offenen Hemdkragen gegeben. Wer etwa meinen möchte, es habe ihm eine Aufnahme nach dem Leben in dieser Form vorgelegen, wird doch nicht leugnen können, daß das Gesicht durchaus nach Bause gebildet ist. Lips hat eben die in seiner Rousseau-Zeit verpönte unnatürliche Tracht vermeiden wollen, ebenso wie es die Bildhauer dieser Zeit regelmäßig getan haben. Von Schmidt berichtet Flügge, er habe sich bei seiner Büste von 1787 Leibniz vorgestellt, wie er, eben aus dem Bette kommend, an sein Pult trete, um, wie es seine Gewohnheit war, einen wichtigen Gedanken sofort

aufzuschreiben; damit durfte »die Modeperücke jener Zeit verschwinden«. Bei einer weiteren Büste 1789 hat er dann noch die Änderung getroffen, »daß ihr der Hals weiter und tiefer entblößt wurde«[1]. Dabei hat sich auch Schmidt für das Gesicht durchaus an die zeitgenössischen Bildnisse, einmal an das Gemälde des Raphael Levi, das andere Mal an den Bernigeroth-Stich gehalten. Auch dem Lipsschen Stiche und seiner namenlosen, im Gegensinne ausgeführten Kopie kommt demnach keine selbständige Bedeutung zu.

Getreue Nachahmungen nach Bause sind noch die Lithographie von Zimmermann, der ein gleichartiger Holzschnitt ohne Namen zur Seite steht, und der Stich in viereckigem Bilderrahmen von C. Frosch (Nr. 50). Sie sind alle, wohl auch der letztere, erst im 19. Jahrhundert entstanden, so daß sich ihnen die modern zu nennenden Blätter von Scheuchzer und Steinla (1879, in Philippsons Zeitalter Ludwigs XIV.), unmittelbar anreihen. Scheuchzers Blatt, ohne Datum, ist eine ganz getreue Kopie nach Bause. Steinla ist der berühmte Linienstecher, von dem die Prachtblätter der Sixtinischen Madonna und des Zinsgroschens stammen. Auf seinem Leibniz-Blatt hat er angegeben, daß er es »nach J. F. Bause« gestochen habe. Er hat aber für die Bildung der Nase entschieden Haids Wiedergabe des Auerbachschen letzten Leibniz-Porträts von 1714 benutzt. Das Blatt ist technisch bewundernswert gearbeitet; merkwürdigerweise schielen aber die Augen stark.

Ein besonderes Interesse hat der Stich von Grüzmacher (Nr. 51), den O. Erdmann 1840 für seine Leibniz-Ausgabe hat anfertigen lassen. Auf dem Blatte steht: »Nach einem Originalgemälde im Besitz des Dr. Kraukling zu Dresden«, und Kraukling und Erdmann hielten dies Gemälde sogar für das Urbild des Bernigerothschen Stiches. Ich bin demgegenüber der Meinung, daß es überhaupt kein zeitgenössisches Porträt ist, sondern lange nach dem Tode von Leibniz unter Benutzung einer guten Vorlage für das Gesicht und Modernisierung alles übrigen geschaffen wurde. Der Kopf hat ganz die Haltung wie auf dem ersten Scheits-Bilde (Braunschweig),

[1] Hr. Prof. Mackowsky weist mich darauf hin, daß Friedrich der Große einmal zwischen zwei Voltaire-Büsten von Houdon wählen durfte, die eine im antiken Gewande, die andere in der Zeittracht mit Perücke, und darüber an d'Alembert schrieb (19. Sept. 1779): *N'insultons pas à sa patrie en lui donnant un habillement qui le feroit méconnaître. Voltaire pensoit en Grec, mais il étoit Français.*

und auch die Gesichtszüge sind diesem nachgeahmt, wenn auch stark verallgemeinert und verflacht. Im übrigen aber herrscht große Willkür. Leibniz trägt den vorn im Bogen geschnittenen engen Rokokorock, der erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts herrschend geworden ist, und der kleine Stehkragen auf ihm ist, wie Hr. Prof. Doege, der Verwalter der Lipperheideschen Kostümsammlung, mir sagt, sogar erst um 1770 aufgekommen. Die Halsbinde ist so geziert gebunden wie sonst nie, die Perücke einzigartig in der Mitte ganz tief und flach gescheitelt, und ihr rechts herabhängendes Ende ist wieder aufgenommen und weiter oben verknotet; eine für dieses Staatsstück höchst ungehörige Behandlung, die erst vorkommt, als sie im Absterben ist und man keinen Respekt mehr vor ihr hat[1]. Nein, der pausbäckige, hellblickende junge Herr ist kein authentisches Jugendbild von Leibniz, sondern ein viel später zurecht gemachtes und ziemlich das schwächste, das wir überhaupt haben.

Nach Auerbach und Scheits III.

Das Altersbild von Leibniz, das Auerbach 1714 in Wien gemalt hat, ist uns im Original nicht bekannt[2]. Es hat aber Joh. Elias Haid 1781 ein Schabblatt nach ihm hergestellt, das bei seiner eigenartigen Darstellung, unabhängig von allen bisherigen Vorbildern, höchst vertrauenswürdig erscheint und dadurch sehr wertvoll wird (F. Nr. 52). Es bildet die stärkste Unterstützung des Berliner Akademiebildes gegen die Bernigerothsche Idealisierung des Leibniz-Kopfes. Die weißgraue Perücke, nicht in hängende Locken gegliedert, sondern in Wellen, die vom Gesichte rückwärts schieben, umgibt in weitgespanntem Bogen den Kopf. Es ist die jüngere Perücke, die z. B. Georg II. trägt im Gegensatz zu Georg I., der die sonstige Leibnizische auf hat. Der Körper steckt, unbehilflich gezeichnet, in einem engen Rock, der vorn von den herausquellenden, bauschig geknitterten Halstuchenden bedeckt wird. Das Gesicht entspricht durchaus dem 1902 gehobenen Schädel. Die Stirn geht nicht steil auf, sondern rundet sich rasch nach hinten, die Backenknochen stehen breit auseinander, die Augen sind so schmal, wie auf keinem andern Bilde, die Brauen in normaler Höhe darüber. Nase und Mund, über die der Schädel ja nichts aussagt, entsprechen eben-

[1] Z. B. auf einem Porträt des Prinzen Eugen bei Hendersen: Side lights on English history S. 224.

[2] Siehe oben S. 23.

so wie das Obergesicht dem Berliner Bilde. Das Kinn ist nicht so groß und massig wie auf den ersten Scheits-Porträts.

Die farbige Lithographie Jos. Selbs (Nr. 53) kommt neben dem Schabblatte nicht in Betracht; sie ist wahrscheinlich nur eine Kopie von ihm.

Das Florentiner Bild, Scheits III von 1704, ist für ein englisches Porträtwerk 1836 von Holl in Stahl gestochen (Nr. 54). Die Wiedergabe ist für manche Einzelheiten von Interesse, da das Bild damals offenbar noch in besserem Zustande war, für das Gesicht ist sie nicht sehr geglückt. Die Stirn steigt zu hoch an, die Augen sind nicht schlitzäugig genug, die Nase hat nicht den schmalen und stark gebogenen Rücken, die Kinnpartie ist zu massig. Auf der linken Wange, gleich unter dem Backenknochen, sitzt auf dem Stich eine Warze. Holl hat hier eine Farbenblase des Bildes[1], die auch auf der Photographie zu erkennen ist, mißverstanden.

Unter Zimmermanns Leibniz-Material in Wolfenbüttel befindet sich die Photographie nach einer gegensinnigen, etwas veränderten, anscheinend lithographischen Kopie des Hollschen Stiches mit dem Unterdruck »B. Lindenberg, Hannover, Warstr. 9«, offenbar der alten Photographenfirma (Nr. 55). Das Bild ist hier etwas verschönt, die Perücke fest gescheitelt und zierlich in kleine Löckchen zerlegt, um den Hals ein Spitzentuch gebunden. Die Stirn ist vergrößert, die Brauen sind grüblerisch zusammengezogen, die Nase hat eine breite Wurzel erhalten, die Lippen sind anmutig geschweift. Wonach diese Photographie aufgenommen ist, haben wir nicht ermitteln können.

Zwei Leibniz-Stiche, die es von Soubeyran (1697—1775) und Desmaisons (1780—1824) geben soll (Nr. 57. 58), sind mir in keiner jetzt zugänglichen Sammlung begegnet.

Die Büsten.

Ein plastisches Bildnis ist von Leibniz zu seinen Lebzeiten nicht angefertigt worden, und die später unternommenen beruhen alle auf Gemälden und Stichen, die wir kennen. So kommt keinem eine originale Bedeutung zu, sie zeigen uns nur, wie Zeitgeschmack und Gelegenheit dazu führten, bald diesen, bald jenen überlieferten Typus der Neugestaltung zugrunde zu legen.

[1] Nach freundlicher Auskunft des Hrn. Dr. H. Brockhaus in Florenz in einem Briefe an Graeven vom 19. Januar 1903.

Der erste Bildhauer, der sich in Leibniz-Porträts versucht hat, war Johann Gottfried Schmidt in Hannover. Offenbar angeregt durch den Plan eines Leibniz-Denkmals, der 1887 auftrat, hat er 1887, 1888 und 1889 drei Büsten modelliert, die erste nach dem von Raphael Levi besessenen Bilde, von dem wir Kopien haben, die zweite und dritte, verschieden groß, nach dem Bernigerothschen Stiche. Die erste Büste ist verschollen; von der zweiten, der kleinen, sind Exemplare an verschiedenen Stellen, von der dritten, überlebensgroßen, ist eins in der Kgl. Bibliothek zu Hannover. Die zweite hatte Schmidt wohl als Modell hergestellt, die dritte mit 12—13 Zoll Kopfhöhe sollte Denkmalscharakter haben (Nr. 59b).

Wir kennen Stück für Stück das Material, das Schmidt für sein Leibniz-Studium zur Verfügung stand. Es war außer dem Bilde von Raphael Levi eine Ölpause des Berliner Akademiebildes und die Stiche von Bernigeroth, Fiquet, Bause und Haid. Der Stich von Fiquet wurde als unbrauchbar gleich beiseite getan; man glaubte, er sei nach dem Gemälde von 1711 gemacht, das Leibniz damals als mißlungen bezeichnete. Von den übrigen aber wurde Bernigeroths Stich als das Idealbild angesprochen. Ein Reisender wies darauf hin, daß sich auswärts an hervorragender Stelle ein Leibniz-Bild befinde, das vielleicht mit berücksichtigt werden sollte. Man ließ dort eine Kopie machen, und als sie ankam und aufgerollt wurde, ergab sich derselbe leibhaftige Bernigeroth. Es hatte sich um das große Wolfenbütteler Bild gehandelt, das in der Tat das Urbild des Bernigerothschen Stiches ist. So hatte Bernigeroth doppelt gesiegt und wurde allein berücksichtigt.

Die Büste von Schmidt will, wie der zeitgenössische Interpret Flügge mitteilt, Leibniz vorstellen, wie er morgens, eben aus dem Bette gestiegen, an sein Pult tritt, um einen guten Gedanken niederzuschreiben. Dem Kopfe fehlt daher die Repräsentationsperücke; er ist ganz kahl bis auf einen schmalen Haarkranz unter den Ohren herum. Schmidt kommt damit aber auch in die Notwendigkeit, völlig Form bekennen zu müssen. Die Maler hatten die nach der Höhe steigende und nach der Seite verhüllende Perücke benutzt, um den brachykephalen und chamäprosopen Leibniz lang- und schmalgesichtig erscheinen zu lassen. Schmidt bildete jetzt in gutem Glauben den Kopf wirklich so, und nun zeigt sich erst handgreiflich der Unterschied zwischen solch einem Porträtkopf und dem wirklichen Schädel von Leibniz.

Nach Schmidts Büste sind von Schubert in Fürstenberg zwei Porzellanbüstchen gemacht worden, eine größere und eine kleinere, beide als getreue Kopien (Nr. 60). Das hannoversche Denkmal ist aber Schmidt nicht zugefallen. Die Büste dafür hat vielmehr der Engländer Hewetson in Rom geliefert, im Kopfschnitt auch durchaus nach dem Bernigerothschen Typus, aber mit weniger strengem Gesichtsausdruck als bei Schmidt und mit langsträhnigem Haar (Nr. 61). Und denselben allmählich klassisch gewordenen Bernigeroth-Typus hat schließlich auch Hähnel 1883 für sein Leipziger Leibniz-Denkmal verwendet. Der Büste, die J. G. Schadow 1808 für die Walhalla Ludwigs I. gemacht hat (Nr. 62), liegt dagegen, wie er selbst sagt[1], das Berliner Akademiebild nebst einem Abguß von Westmacott nach der hannoverschen Büste zugrunde. Schadow scheint angenommen zu haben, daß die hannoversche Büste auch von Westmacott stammte, aber es wird doch wohl die Hewetsonsche des großen Denkmals sein, deren Abguß Westmacott brachte. Einen Abguß der Hewetson-Büste besitzt heute noch die Berliner Akademie; nach ihr scheint K. Fischer 1846 das Relief auf der Denkmünze der Akademie gearbeitet zu haben. Schadow dagegen hat sich weder nach dem Berliner Bilde noch nach der hannoverschen Büste sehr gerichtet, sondern Leibniz eine so derbe Kartoffelnase gegeben, daß man ihn ohne Unterschrift wohl nicht erkennen würde.

Ergebnis.

Der letzte, der vor gar nicht langer Zeit über Leibniz' äußere Erscheinung ausführlich gehandelt hat, Kuno Fischer in der 4. Auflage seiner »neueren Philosophie« 1902, S. 297—305, hat von den vier Originalbildnissen von Leibniz, die sich als die Säulen unserer Anschauung herausgestellt haben, dem Braunschweiger, Wolfenbütteler, Berliner und Florentiner, noch keine Ahnung gehabt. Er kennt die Stiche von Bernigeroth und von Fiquet und auch die Reproduktion der späteren Auerbachschen Aufnahme. Er sieht auch, daß die Porträtstiche von 1718 im Otium Hannoveranum, von 1737 in Ludovicis Historie der Leibnitzischen Philosophie und von 1787 in Böhmers Magazin für das Kirchenrecht Bernigeroth mehr oder weniger gut nachahmen. Er erkennt die Vorzüge dieses Hauptstiches an und möchte ihm gerne näherkommen. Er glaubt ihn

[1] Joh. Gottfr. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten, Berlin 1849, S. 98.

1711 entstanden — wo an Fabricius in Helmstedt zwei Abdrücke davon geschickt werden —, denn er weiß nicht, daß im ersten Plattenzustande derselbe Verleger Lupius genannt war, den die Kurfürstin Sophie 1703 mit der Besorgung des Stiches betraut hatte. »Wann aber und von wem«, fragt er, »ist das Bild gemacht worden, nach welchem Bernigeroth gearbeitet hat?« Und er schließt: »Da sich unter den Malern, Kupferstechern und Bildhauern, die hier zu nennen sind, kein einziger ausgezeichneter Künstler befand, so fehlt uns leider ein vortreffliches lebensvolles Bild, welches den Leibniz-Typus für die Nachwelt ausgeprägt hätte, wie es bei andern großen Männern geschehen.«

Heute wissen wir, daß der Bernigeroth-Stich, dessen Zauber einer seiner Bewunderer nicht unrichtig damit erklärt hat, er »erlaube beim ersten Anblick die Vermutung großer Geisteskräfte«, sich gerade recht weit von dem wirklichen Aussehen Leibnizens entfernt hat. Er hat das zugrunde liegende Scheitssche Bildnis in bestimmter Richtung bewußt gesteigert, indem er die Augen weiter öffnete, die Nase und den Mund veredelte, durch Verkürzung der unteren Partie des Bildes den Kopf majestätischer erscheinen ließ. Und dabei ist schon die Vorlage, das Scheitssche Bild selber, unter allen Originalaufnahmen diejenige, die die Schwächen von Leibnizens Erscheinung, oder besser gesagt, seine nicht nach dem Geschmacke der damaligen Zeit gearteten Eigentümlichkeiten, am liebevollsten und erfolgreichsten zu verschleiern sucht. Es erhöht die Stirn und läßt die Perücke beiderseits dicht anschließen, um trotz des breiten Schädels ein langes Gesicht zu erzielen. Es hat selbst schon die Augen vergrößert, die Brauen höher gewölbt, die Nase ebener gebildet, als die Natur es bot.

Wenn wir bedenken, wie selbst ein feierlicher Empfehlungsbrief nach Paris (1672) nicht vermeiden konnte, von Leibnizens Unansehnlichkeit zu sprechen, uns erinnern, wie seine kleinen und kurzsichtigen Augen betont werden und welch einen breiten und niedrigen Schädel sein Grab uns vor Augen gestellt hat, so wird ein Blick von dem Bernigerothschen Stich hinüber nach dem Berliner Akademiebilde und dem letzten Scheits-Porträt in Florenz, denen noch das Auerbachsche Altersbild sich verbündet, uns klarmachen, daß Leibniz nicht die großen und regelmäßigen Züge und die olympische Ruhe besaß, die Bernigeroth erzielt hat, daß uns vielmehr die spitzen, etwas nervösen Bilder der anderen, die doch zugleich eine hohe geistige Kraft aussprechen, die wirkliche Erscheinung vermitteln.

Daß die Bernigerothsche Darstellung sich gegen alle anderen durchgesetzt hat, ist nicht zu verwundern. Es gibt auch in Porträtangelegenheiten einen Zeitgeschmack und eine Mode. Die ägyptischen Mumienporträts haben alle dieselben großen runden Augen wie die gleichzeitigen mythischen Gestalten auf den pompejanischen Wandgemälden, die italienischen Damen der Frührenaissance alle ihre feingeschlitzten Augen und hohen Stirnen. Die Allongeperücke Ludwigs des Vierzehnten und des Großen Kurfürsten war erfunden, um hohe Köpfe und lange Gesichter, einen monumentalen Aspekt zu verleihen; ein Rundkopf mit breiten Backenknochen oder ein Gesicht mit plebejisch unregelmäßigen Zügen mußte der Allgemeinheit damals ungehörig erscheinen. Ein Jahrhundert später hat der feine Kopf Friedrichs des Großen merklich die Mode gemacht. Anton Graff hat selbst den viereckigen Schädel eines Gottfried August Bürger in diesen Typus hinübergezogen, dessen wirkliches Aussehen uns in einer Darstellung von Bürgers Freunde Joh. Dominik Fiorillo († 1811)[1] naturgetreu überliefert ist.

Der Leibniz, wie Bernigeroth ihn vor Augen stellte, war der zeitlich gegebene. So wünschte und wollte man, daß er ausgesehen habe, und glaubte es deshalb auch. Die Rousseau-Periode zu Ende des 18. Jahrhunderts ließ zwar den gemütlichen Naturmenschen des ersten Scheits-Bildes (Braunschweig) für eine Weile in den Vordergrund treten. Aber das klassizistische 19. Jahrhundert kehrte wieder zu Bernigeroth zurück. Die andersartigen Originalbilder waren inzwischen vergessen und sind es bis heute geblieben.

Dabei ist freilich zu berücksichtigen, daß es bei einem Porträt keineswegs allein auf die physische Ähnlichkeit ankommt, daß man einige Abweichungen von ihr sich wird immer gefallen lassen, wenn dafür das innere Leben der Persönlichkeit, die geistige Kraft in stiller Betrachtung oder in sprungbereitem Ausblick zu wahrheitsgetreuer Anschauung gelangt. Dieses Geistige einer Persönlichkeit zeigt sich in einem langen Leben nicht jeden Tag gleich, und besonders bei einer so vielseitigen Begabung wie Leibnizens mögen die verschiedenen Altersstufen, Beschäftigungen, Stimmungen leicht recht verschiedene Bilder ergeben haben. So wird man nicht sagen dürfen, daß ein bestimmtes Porträt sein Wesen ausschöpfe und als das Leibniz-Porträt zu betrachten sei. Das Braunschweiger

[1] Im Göttinger Städtischen Museum.

Bild, das früheste der Originale, zeigt wie kein anderes den geistvollen Plauderer, wie er sich in jüngeren Jahren im Kreise seiner hohen Freunde und Freundinnen dargestellt haben mag. Das Wolfenbütteler von 1703 erinnert dagegen an Leibniz' eigene Charakteristik: *appetitus conversationis est mediocris, major meditationis et lectionis solitariae.* Das Berliner Bild zeigt, möchte man sagen, den Präsidenten der Akademie: sorgfältig gekleidet, in Spannung lauschend, bereit, jeden Augenblick ermunternd, belehrend, abweisend einzugreifen. In ähnlicher Stimmung erscheint der Florentiner Kopf, nur weniger aufs Äußere gerichtet, in stolzer, herber Kraft sich aufreckend und dadurch vielleicht von noch stärkerer Wirkung. Das Bild, das Leibniz seinem getreuen Rechenmeister Raphael Levi geschenkt hat, zeigt ihn liebenswürdig ergeben im Hannoverschen Philisterium, aus dem er schon 1695 an Thomas Burnet schrieb: *Tout ce qui m'incommode, est que je ne suis pas dans une grande Ville comme Paris ou Londres, qui abondent en sçavants hommes . . . . ici à peine trouve-t-on à qui parler*[1]. Das Bild Auerbachs von 1714 schließlich, nicht hochkünstlerisch, aber sicher um so getreuer in den äußeren Formen, zeigt einen alten Mann, müde von Arbeit und Enttäuschungen.

Welches ist von ihnen allen der wahre Leibniz? Die Frage wird wohl immer verschieden beantwortet werden, je nach der Persönlichkeit und dem Zeitgeschmack des Urteilenden. Am Ende ist es auch etwas wert, wenn die bildliche Tradition, ähnlich wie bei Goethe, uns einen großen Mann in der ganzen Vielstimmigkeit seines Wesens vor Augen stellt.

Um aber doch ein getreueres Bild als die bisher meist verbreiteten für die Allgemeinheit zu gewinnen, hatte ich immer gewünscht, daß ein hervorragender heutiger Künstler sich bereit finden möchte, in einer Radierung das vortreffliche Florentiner Bildnis wiederzugeben, das bei seiner schlechten Erhaltung für die Photographie so gut wie unzugänglich ist. Der herannahende 200jährige Todestag Leibnizens hat diesen Wunsch zur Erfüllung gebracht. Hr. Prof. Emil Orlik faßte lebhaftes Interesse für die charaktervolle Schönheit des Florentiner Gemäldes, und die Stadt Hannover sicherte die Arbeit durch Erteilung des Auftrages, um damit auch ihrerseits ihres einstigen großen Mitbürgers Andenken wieder zu beleben. Hr Orlik hat sich im wesentlichen an das Florentiner Bild gehalten und nur in Punkten, wo es

[1] V. Murr, S. 217.

offensichtlich versagt, sich zur Aushilfe an das Berliner Bild gewandt. Über die Beobachtungen und Gesichtspunkte, die sich bei seiner Arbeit ergaben, lasse ich ihn selbst sprechen. Es ist sehr erwünscht, daß damit über die schwierige Frage, wie aus der vielfältigen bildlichen Überlieferung für uns heute ein Porträt zu gewinnen sei, auch ein künstlerisches Urteil zu Worte kommt.

Hr. Orlik schreibt:

Je mehr Material einem Maler vorliegt, der ein Neubild von einem Menschen zu machen hat, den er von Angesicht nicht kennt, um so größer ist das Problem. So hat der Antrag, ein Schabkunstblatt Leibnizens zu schaffen, mich vor eine Aufgabe gestellt, die anfangs leicht und wenig problematisch erscheinend, in der Durchführung den einfachen geraden Weg verlassen mußte, um auf vielen Umwegen einen neuen Weg einzuschlagen; als dieser begangen war, wurde auch er einfach.

Eine vom Standpunkt des Photographen sehr schlechte Aufnahme des Leibniz-Bildes in Florenz (die in diesem Buche auf Tafel 4 wiedergegeben ist), hat mich so angeregt, daß ich es gerne übernahm, zum Erinnerungstag an den großen Philosophen sein Abbild auf der Kupferplatte darzustellen. So schlecht die Vorlage als gutes Abbild war, so gut war sie als phantasieanregendes Blatt, dieses schlecht beleuchtete Bild, das durch einen reflektierenden Firnis wie aus der Ferne die verdunkelten Formen einer Erscheinung widerspiegelte: merkwürdig, reich an menschlichem Ausdruck und geistigem Leben, ein Denker, Hofmann und Spötter! Als ich aber durch die dankenswerte Freundlichkeit der Leitung des Kestner-Museums in Hannover eine neue Kopie des Florenzer Bildes[1] zugeschickt erhielt, verlor die merkwürdig malerische Photographie beim Vergleich viel von ihrer nebelhaften Wirkung. Das Bild, auf Bolusgrund gemalt, war sehr stark nachgedunkelt, die Halbtöne ganz besonders. Die Perücke löst sich kaum vom Hintergrund und zeigt weder Licht noch Schatten; von den spielenden Glanzlichtern auf dem Haargelock, das den Bildnissen jener Zeit den Stempel gibt, ist gar nichts mehr zu sehen.

Dann aber kam das andere Material: eine große Menge von Stichen, Gemälde in Braunschweig, Berlin und Wolfenbüttel. Anscheinend eine reiche Quelle. Aber die vielen Stiche, die das Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin in seiner großen Bildnissammlung vereinigt, erschienen für meine

[1] Sie ist von Fräulein Gert Laurenz 1907 in Florenz in Öl gemalt und gehört dem Kestner-Museum in Hannover.

Zwecke eigentlich alle wertlos, denn sie sind alle mehr oder minder schlechte Wiedergaben der genannten gemalten Bildnisse, und wenn man einen Vergleich anstellt zwischen Original und Stich, so ist die Willkür oder Unfähigkeit der Kupferstecher in diesem Falle leicht zu sehen. Dies ist gar oft der Fall! Man müßte gewissenhafter forschen und wählen, bevor man in Geschichtswerken oder Literaturgeschichten irgendeinen Stich eines unbedeutenden Stechers als Abbild eines historischen Menschengeistes wiedergibt. Denn der größte Teil der alten Bildnisstecher waren im Handwerk des Kupferstechens und Radierens erzogene Leute, die vom wahrhaftigen Zeichnen und Studium der Form nicht allzuviel wußten, Handwerker, deren Vorbereitung im Kopieren alter Stiche, im Abzeichnen von Gipsabgüssen und vielleicht einem schablonenhaften Aktzeichnen bestand.

Ich erinnere mich, daß noch in meiner Studienzeit mein Meister an der Münchener Akademie, W. von Lindenschmidt, einem nicht sehr begabten Kunstjünger, weil dieser farbenblind war, den Rat gab: Werden Sie doch Kupferstecher, dazu reicht es noch!

Die Bildnisstiche Leibnizens waren also als Quellenmaterial auszuschalten. Die verschiedenen Gemälde aber hatten bis auf vier dasselbe Schicksal: Es sind (wie es Hr. Schuchhardt eingehend in diesem Buche dargelegt hat) unwichtige Kopien der vier Originalwerke: des schon genannten Bildes in Florenz, die Bildnisse von Scheits in der Braunschweiger Galerie und in Wolfenbüttel und des Bildes in der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin.

Von den letztgenannten beiden Bildnissen ist das Bildnis von Scheits als Charakterdarstellung geringer als das Berliner Bild. Dieses anscheinend von einem Franzosen gemalte Bild zeigt mehr innere Lebendigkeit und wirkt, trotzdem es elegant im Geiste der Zeit und modisch gemalt ist, ziemlich überzeugend. Ein Dokument bedeutsamer Art von starkem Gepräge ist aber der Schädel des großen Mannes, der uns erhalten blieb; er ist für die Maße und die organische Bildung des Kopfes der stärkste Zeuge.

Diese Quellen für meine Arbeit gaben mir die entscheidenden Merkmale für die Gestaltung meines Bildnisses. Bei längerer Betrachtung, beim Versenken in die Persönlichkeit des großen Philosophen, Mathematikers und Hofmannes, haben diese Vorbilder eine Erscheinung in mir gezeitigt, welche zwischen den unterschiedenen Darstellungen aus alter Zeit ihr Eigenleben erstrebt — und anders konnte es auch nicht werden.

Die vier Leibniz-Bildnisse, die uns als Originale, anscheinend nach dem Leben gemalt, überliefert sind, unterscheiden sich voneinander so stark, daß sie auch bei eindringlicher Betrachtung ein jedes fast einen anderen Charakter geben. Erfüllt von Selbstbewußtsein, mit einem etwas süßlichen Ausdruck erscheint das Braunschweiger Bild wie eine sehr retuschierte Photographie, das Bild in Wolfenbüttel etwas schwächlich und ohne viel Charakter. Das Bild in Berlin ist klar und geistreich im Ausdruck, aber in den Formen verzierlicht. Das Florentiner Bildnis zeigt ihn im Gegensatz zu jenen höfischen Bildnissen im gestickten Morgenrock, viel menschlicher erfaßt, voll innerer Lebendigkeit. Freilich sind auf diesem Bilde die Augen und die Nase, überhaupt alle Form in der Anschauung verbreitert; die Schatten sind sehr nachgedunkelt und dadurch wirkt die Stirne sehr kurz.

Das Gemeinschaftliche, das sich Wiederholende suchte ich nun zu wahren: den starken Blick, die klare, kurzgewölbte, breite Stirn, das ausladende Jochbein des prachtvollen Schädels. Das Dreieck über der Nasenwurzel bildet auf allen Darstellungen einen merkwürdig scharf eingezeichneten Übergang zu der sinnlich ausgeprägten Nase. Diese ist stark geformt und hat ein verbreitertes Ende: im Charakter ähnlich der Nase Gerhart Hauptmanns. Die eingefallenen Wangen und der geschwungene zugespitzte Mund des geistreichen Hofmannes, das energische Kinn des zielbewußten Geistes, leicht umdunkelt durch den bläulichen Farbhauch eines brünetten Menschen mit starken schwärzlichen Augenbrauen.

Alles in allem, die Erscheinung eines geistigen Menschen von eindringlicher Art. Eine geistige Macht.

Vorbemerkung zu den Tafeln.

Es sind alle uns bekannt gewordenen Bildnisse des 18. Jahrhunderts und noch einige des 19. abgebildet worden mit einziger Ausnahme von zwei Gemäldekopien in Herrenhausen (Nr. 11) und Hannover (Nr. 13), die mit zwei abgebildeten von ebendort (Nr. 10 und 12) vollkommen übereinstimmen und auch von derselben Hand gemalt sind.

Voran gehen die gemalten Urbilder A, B, C, D (Tafel 1—4) und die stellvertretenden Urbilder E Gemälde (Tafel 5) und F Schabblatt (Tafel 6); ihnen folgen die gemalten Kopien (Tafel 7—9).

Die Kupferstiche setzen ein mit der ältesten, 1703 beginnenden Bernigeroth-Klasse (nach Urbild B) und schließen mit der jüngsten, 1775 beginnenden Bause-Klasse (nach Urbild A) nebst ein paar besonderen Blättern (Tafel 22).

Tafel 23 bietet einige der erst von 1787 an geschaffenen Skulpturen, die letzte Tafel (24) das neue Schabkunstblatt von Emil Orlik.

Beschreibendes Verzeichnis der sämtlichen Bildnisse[1]

Gemälde

A
Tafel 1

1. **Scheits I.** Andreas Scheits, geb. gegen 1670 zu Hamburg, gest. 1735 zu Hannover. Sohn des Hamburger Malers Matthias Scheits. Lernte bei seinem Vater und nachher in Holland. Seit 1696 Hofmaler zu Hannover. — Braunschweig, Herzogl. Museum Nr. 558. Halb nach rechts gewendet, den Blick auf den Beschauer gerichtet. Volles frisches Gesicht, lebhafte Augen. Die Nase, ziemlich gerade, verdickt sich gegen das Ende. Große schwarze Perücke, einfaches weißes Halstuch, braunvioletter Hausrock ohne Kragen; unten l. schlägt er um und zeigt hellbraunes Futter. Im Hintergrunde die Ecke einer Rundnische in brauner Holzverkleidung, links glatter Vorhang in dunklerem Braun.

Erste Erwähnung 31. Dezember 1828 in dem von Oberstleutnant Mahn angelegten »Annotations Buch für das Fürstliche Museum«: »Außer diesen 11 restaurierten und größtenteils auf neue Leinwand gezogenen Gemälden sind von demselben (Inspektor Pape) noch folgende 21 Gemälde gereinigt, gefirnißt und zum Aufhängen instand gesetzt worden: 7. Das Portrait von Leibnitz von Scheitz (steht nicht im gedruckten Katalog).« Das Bild ist 1894 von Hauser abermals instand gesetzt (Dr. Flechsig).

Es wird das von Böhmer (Magazin f. d. Kirchenrecht) 1787 in Salzdahlum erwähnte Bild sein. »Wenn es nicht in den Verzeichnissen aufgeführt wird, mag das daran liegen, daß es wegen seiner persönlichen Bedeutung nicht der Gallerie einverleibt war, sondern in irgend einem anderen Raume hing« (P. J. Meier, brieflich 12. September 1916).

Leinwand rentoiliert, h. 0.806, br. 0.66.

Gestochen 1775 von J. F. Bause. Abgeb. bei Lichtwark: das Bildnis in Hamburg 1898, I S. 122.

Tafel 7

2. **Kopie nach** 1. — Wolfenbüttel, Herzogl. Archiv. Unten ein wenig verkürzt. Der Hausrock ist rein braun mit goldigen Lichtern. Der Hintergrund wie bei 1, aber ohne den Vorhang links.

Auf der Rückseite in schöner alter Schrift: Gotofr: Guliel: Leibnitz.

Leinwand, h. 0.69, br. 0.553. — Von Geh. Archivrat P. Zimmermann 1880 aus Privatbesitz erworben.

---

[1] Die Bildnisse sind außer den Halbfiguren Nr. 25. 26 sämtlich Brustbilder, daher ist dies nirgend besonders gesagt. — Fälschlich auf Leibniz gedeutet ist das Ölbildnis im Besitze S. H. des Herzogs von Sachsen-Coburg und Gotha bei G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko 1914 I S. 281. — Bei den Ölbildern ist das Maß nach dem Keilrahmen, bei den Kupferstichen nach der bestochenen Fläche angegeben.

Tafel 7 3. **Kopie nach** 1. — Berlin, Kgl. Bibliothek. Hausrock braun mit hellbraunem Umschlag unten links. Untere Endigung wie bei 1, aber ohne den Architekturhintergrund.

Leinwand, h. 0.877, br. 0.705.

Eine Handzeichnung Menzels nach dem Gemälde besitzt die Kgl. Nationalgalerie zu Berlin (Nr. 1200 der Handzeichnungen). Sie trägt die handschriftliche Bemerkung des Künstlers: »Vom Porträtbild der Kgl. Bibliothek.« Papier, Blei; h. 0.127, br. 0.202. Den Kopf hat Menzel verwendet für die Vignette zu Kapitel VII der »Brandenburgischen Denkwürdigkeiten« Friedrichs d. Gr.

Tafel 8 4. **Kopie nach** 1. — Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek. Hausrock weinrot, in anderer Faltung als bei 1—3; der Umschlag unten l. zeigt ein Brokatmuster. Die Malerei ist körniger, nicht so glatt wie bei 1—3.

Leinwand, h. 0.421, br. 0.326. Unterlebensgroß.

Geschenk der Witwe des Geh. Justizrats Burckhard.

Abgebildet bei von Heinemann, Die Herzogl. Bibl. zu Wolfenbüttel 1894.

B Tafel 2 5. **Scheits II.** Andreas Scheits (vgl. Nr. 1). — Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek (Bibliotheca Augusta). Nach rechts gewendet, aber nach links, etwas am Beschauer vorbei, blickend. Gesicht hellrötlich mit weißen Lichtern; Lippen schmal, stark rot. Untergesicht von starkem Bartwuchs geschwärzt. Hausrock stahlblau mit braunrotem Aufschlag, darin hochrote und gelbweiße Musterflecken. Halstuchenden mit Spitzenmuster. Das Bild steht in braunem Oval, dieses auf viereckigem schwarzen Grunde.

Bez. auf der Rückseite: *And: Scheidtz fe. 1703* (s. oben S. 37).

Leinwand, h. 0.79, br. 0.69.

Gestochen von Bernigeroth 1703 nach einer Zeichnung des hannoverschen Hofmalers Sonnemann (s. Nr. 14). Abgebildet bei G. Biermann, deutsches Barock und Rokoko 1914, I 282.

Tafel 8 6. **Kopie nach** 5. — Hannover, Kgl. Bibliothek. Nur der Kopf ist dargestellt, in derber geistloser Art. Der Hausrock ist blau, sein Umschlag rot, wie beim Original. Der Perücke fehlt aber die Haarzeichnung.

Leinwand, h. 0.58, br. 0.48.

Das Bild ist die tabula minor der beiden Gemälde, die H. R. Flügge 1792 der Kgl. Bibl. zu Hannover überweist; sie ist, wie er sagt, im Jahre 1789 nach dem Bilde in der Bibliotheca Augusta, also Wolfenbüttel, kopiert worden (s. oben S. 29f.).

C Tafel 3 7. **Unbekannter Maler.** — Berlin, Kgl. Akademie der Wissenschaften. Die Darstellung weicht von den bisherigen Scheits-Bildern erheblich ab. Der Körper ist nach rechts, der Kopf etwas links, der Blick auf den Beschauer gewendet. Der Oberkopf erscheint breiter, die Augen kleiner, der Nasenrücken schmäler und mehr gebogen. Die Wangen sind faltig, der Mund groß mit etwas vorgeschobener Unterlippe. Die Perücke fällt in lebhaftem Lockenspiel auf die Schulter. Halstuch in einen kurzen Büschel gebunden. Hausrock weinrot, mit grünem gemusterten Kragen, Hintergrund braun. Gemalt ist das Bild in kräftigen Pinselstrichen ohne Lasierung, das Gesicht in weißen und rosigen Tönen mit grauen Schatten.

Ovale Tafel aus drei Brettern, von denen eins Birnbaum-, die beiden anderen deutsches Nußbaumholz. H. 0.785, br. 0.65.

Über Zeit und Art der Erwerbung geben die Akten der Akademie keine Auskunft. — Eine Ölpause des »Berliner Akademiebildes«, also wahrscheinlich des unsrigen, befand sich 1790 in Hannover (s. oben S. 29f.). Eine alte Kopie von ihm besitzt Geheimrat Zimmermann in Wolfenbüttel (Nr. 8).

Tafel 9 8. **Kopie nach** 7. — Wolfenbüttel, Privatbesitz von P. Zimmermann. Nur der Kopf ist wiedergegeben. Die Nase endigt etwas spitzer als auf dem Vorbild. Die Farben des Gesichts und des Rockes sind wie dort.

Leinwand, h. 0.602, br. 0.496.

Früher im Besitze des Geheimrats Friedr. Carl von Strombeck in Wolfenbüttel. Mit dessen Nachlaß 1849 verauktioniert (Nr. 104 des Katalogs) und von dem Archivregistrator Wilh. Ehlers erworben, von dem es 1880 an P. Zimmermann überging.

D **Tafel 4** 9. **Scheits III.** Andreas Scheits (vgl. zu 1). — Florenz, Gang zwischen Uffizien und Pitti. Haltung wie bei 7. Körper nach rechts, Kopf nach links gewendet, Blick auf den Beschauer. Auch Augen und Nase ähnlich wie dort, die Nase stark gebogen, mit geringer Verdickung am Ende. Mund breit und etwas vortretend. Halstuch fehlt. Hemdstehkragen von zwei großen Metallknöpfen zusammengehalten, darüber rotbraune Weste, gelb paspoliert und mit gelber (Gold-) Stickerei. Hausrock rotbraun mit dunkelgrünem Kragen.

Im Frühling 1704 in Hannover für den Großherzog von Toskana gemalt (s. oben S. 20 und 40—42).

Fehlerhafte Aufschrift aus neuerer Zeit FRIDERICVS GVIL LEIBNITZIVS in weißer Farbe. Dem Bilde sind seitlich kleine Streifen angesetzt, damit es in den Normalrahmen der Florentiner Bildnisreihe paßte.

Leinwand, h. 0.585, br. 0.465.

Gestochen 1836 von B. Holl (Nr. 54) und zu Grunde gelegt für das Schabkunstblatt von E. Orlik 1916 (Nr. 56).

E **Tafel 5** 10. **Unbekannter Maler.** — Hannover, Kgl. Bibliothek. Haltung wie bei 7 und 9, auch die Formen und Farben der Gesichtsteile ähnlich, besonders die Modellierung der Wangen. Die Nase ziemlich gerade mit eigenartiger Verdickung am Ende an ihrer linken Seite. Mundwinkel hochgezogen, so daß ein etwas süßfreundlicher Ausdruck entsteht. Die Halstuchenden sind pedantisch in vier Streifen gelegt und sorgsam mit Spitzenmuster versehen. Der Hausrock, braunviolett mit braunem Kragen, hat Ärmel. Hintergrund braun.

Leinwand, h. 0.081, br. 0.64.

Kopiert 1787 nach einem Bilde im Besitze des Mathematikers Raphael Levi, das dieser von Leibniz selbst erhalten hatte; von H. R. Flügge 1792 der Kgl. Bibliothek geschenkt (s. oben S. 28—30). Nach dem Bilde Stich von Seeländer 1726 (Nr. 28) und freier behandelt von Fiquet 1745 (Nr. 32).

11. **Kopie nach** 10. — Herrenhausen, Schloß, Nr. 258. Im Besitze S. Kgl. Hoheit des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg. Von 10 nur darin abweichend, daß das Muster des Halstuches nach

unten etwas verkürzt ist und der Rock weinrot mit gelbbraunem Kragen erscheint. Das Bild ist wohl sicher von derselben Hand gemalt wie 10.

Leinwand, h. 0.825, br. 0.65.

Tafel 9

12. **Kopie nach** 10. — Herrenhausen, Gemäldegalerie im Fürstenhause Nr. 308. Besitz wie Nr. 11. Gegen 10 unten etwas verkürzt, auch l. und r. geschmälert. Halstuch und Rock wie 11. Von derselben Hand gemalt wie 10 und 11.

Leinwand, h. 0.697, br. 0.55.

13. **Kopie nach** 10. — Hannover, Leibnizhaus. Unten und beiderseits etwas verkürzt, wie 12. Halstuch und Rock wie 11 und 12. Das Bild ist von derselben Hand gemalt wie 10, 11 und 12.

Leinwand, h. 0.61, br. 0.465.

Kupferstiche

Bernigeroth-Klasse

Tafel 10

14. **Bernigeroth 1703.** Martin Bernigeroth, der Begründer der Künstlerfamilie, geb. 1670 im Mansfeldischen, gest. 1733 in Leipzig. — Dreiviertelprofil nach r., in ovalem Rahmen auf Sockel, das Ganze rechteckig, h. 0.290, br. 0.209. Nach Scheits Gemälde von 1703 (B, Tafel 2), nur wenig verändert (s. oben S. 23—27).

1. Zustand. Im Rahmen: GOTEFRID. GUILIELMUS LEIBNITZ SER^MO ELECT. BRUNS.-LUNEB. AB INT. CONS.

Über dem Sockel: *Andreas Luppius edit et excudit.*

Am Sockel: *Omnia rimato si quid sapientia forsan*
Abdidit Ingenio nescijt Illa prius.

Das bis jetzt einzige nachweisbare Blatt dieses 1. Zustandes befindet sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Es ist unten etwas beschnitten.

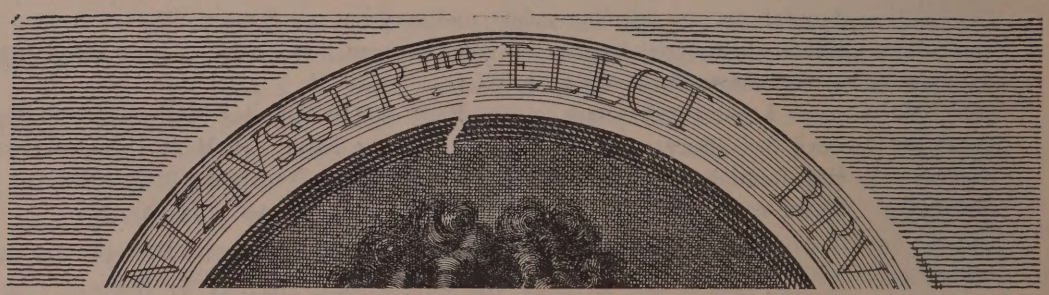
2. Zustand. GOTEFRIDUS und LEIBNIZIUS.

Die Inschrift über dem Sockel »Andr. Luppius usw.« fehlt.

Am Sockel statt des bisherigen der Vers:

Hoc duce in immensi penetravimus intima veri,
Nec probat autorem mens magis ulla Deum.

Unten r. *Bernigeroth sc.*



Oberer Teil von Bernigeroth, 2. Zustand. Wolfenbüttel, P. Zimmermann.

Tafel 11 3. Zustand. Im Rahmen statt SER^MO nur S^mo.

Der Vers im 2. und 3. Zustand ist von Hortensio Mauro (Guhrauer II, S. 368).

Die Kupferplatte ist in der Kgl. Bibliothek zu Hannover erhalten (s. oben S. 26). Das Blatt ist öfter reproduziert, so in Lithographie 1842 von W. Santen vor Guhrauers Biographie, in Kupferstich von Weger 1864 vor Onno Klopps Leibniz-Ausgabe, wieder in Lithographie von P. Rohrbach 1875 vor C. I. Gerhardts Ausgabe der Philos. Schriften.

Zwei Holzschnitte ohne Meister und Jahr besitzt das Germanische Museum zu Nürnberg (Nr. 7868 und 8066), der eine, Kopf nach l., hoch 0.095, trägt das Monogramm OE, der andere, Kopf nach r., hoch 0.092, oben die Zahl 1356.

Mit etwas veränderter Tracht stellen den Bernigerothschen Leibniz zwei Lithographien nach einer steifen Zeichnung von Knäbig dar, die eine von Knäbig selbst, die andere von Teichgräber ausgeführt (in der Kgl. Akademie zu Berlin und bei P. Zimmermann in Wolfenbüttel). Eine kaum mehr kenntliche Nachahmung mit glattgescheiteltem Haar und freundlichem Allerweltsgesicht bietet eine Zeichnung bei W. H. Wilkins, Caroline the Illustrious 1901, S. 102.

Tafel 12 15. **Deutsch unbekannt 1710.** — Nach rechts, in der Haltung und mit den Gesichtszügen des Bernigerothschen Stiches. Eine ovale Holzbildtafel, von schwerer Draperie umfangen, steht auf einem Sockel. Rechteck, h. 0.140, br. 0.085.

Am Sockel: *Godofred. Guilielmus Leibnitz*
Ser. Elect. Bruns: Luneb: ab int: Cons.

Erschienen im Neuen Büchersaal, 1. Lief., Leipzig 1710.

Tafel 12 16. **Böcklin I, 1718.** David Ulrich Böcklin, geb. Augsburg 1686, gest Leipzig 1748. — Nach rechts wie vorige Nr. 15, nur die Draperie um die ovale Holztafel verläuft etwas anders. Die Schrift der ersten Zeile ist ebenfalls genau gleich Nr. 15. Rechteck, h. 0.141, br. 0.085.

Am Sockel rechts: *Böcklin sc.*

Unten: *Godofred. Guilielmus Leibnitz*
S. Caes. Maj. Consil. Aul. et S. Reg. Maj.
Britann. ab int. Consil. justitiae.

Erschienen in: J. F. Feller, Otium Hanoveranum, Lipsiae 1718 (ed. sec. 1737).

Tafel 12 17. **Böcklin II, 1720.** David Ulrich Böcklin (s. Nr. 16). — Nach links in enganliegendem Rock mit faltigem Mantel darüber. Ovales Holztafelbild von geraffter Draperie umgeben, steht zwischen zwei Pfeiler gelehnt auf einem Sockel. Rechteck, h. 0.150, br. 0.084.

Vorn rechts auf dem Sockel: *Böcklin fe. Lips.*

Vorn am Sockel ist ein Tuch ausgespannt, auf dem steht:

BARON DE
LEJBNJTZ

Erschienen in: Fontenelle, Lebens-Beschreibung Herrn G. W. v. Leibnitz (deutsch), Amsterdam 1720.

Tafel 12 18. **Brühl 1737.** Johann Benjamin Brühl, Leipzig 1691—1763. — Nach links in rechteckigem Raume über einer Brüstung. Gesicht und Perücke nach

Böcklin II. Kleidung: enger Rock, aus dessen aufgeknöpftem Teile das Halstuch hervorkommt, von der linken Schulter herabfließend faltiger Mantel. H. 0.144, br. 0.086.

An der Brüstung:

Gottfried Wilhelm Baron von Leibnitz,
Kayserl. Reichs-Hof-Rath, Russischer und
Groß-Britannischer Geheimder Justitz-Rath,
der Königl. Parisischen Academie und der
Königl. Preußischen Gesellschaft der Wissen-
schafften Mitglied u. der letztern Präsident.
Gebohren zu Leipzig den 23. Junius 1646. und
gestorben zu Hanover den 14 November 1716

Unten rechts: *Brühl sc. Lipsiae*

Erschienen in: Ludovici, Ausführlicher Entwurff einer vollst. Historie der Leibnitzischen Philosophie I, Leipz. 1737.

19. **Cooke 1808.** George Cooke, London 1781—1834. — Nachgeahmt einer Darstellung wie Nr. 18, Leibnizen sehr unähnlich[1]. Nach rechts, fast nur in Umrißzeichnung. Breiter viereckiger Kopf, kurze Perücke, auf der Oberlippe schmales Bärtchen! Enger Rock mit hervorquellendem Halstuch, weiter Mantel unterhalb der Schultern darübergelegt. Schrifttafel mit LEIBNITZ. Um das Ganze rechteckiger Rahmen, h. 0.100, br. 0.065.

Darunter: *Engraved by George Cooke.*

Ganz unten: *London. Published by Vernor, Hood & Sharpe, Pouldry 1808.*

Erschienen in der Hist. gall. of portraits 1808, Bd. III, pl. 22.

Tafel 13

20. **Leygebe-Boëtius 1734.** Georg Leygebe, Maler, Nürnberg 1705—1761 und Chr. Fr. Boëtius, Kupferstecher, geb. Dresden 1706, gest. Leipzig 1782. — Nach r. in ovalem Steinrahmen. Das Ganze rechteckig, h. 0.161, br. 0.103.

Auf der Oberfläche des Sockels links: *G. Leygeb. del.*, rechts: *C. J. Boëtius sculp.*

---

[1] Erst während der Korrektur sehe ich, daß Cooke als Vorlage einen Kupferstich benutzte, der abgebildet ist bei Emile Bourgeois: Ludwig XIV., der Sonnenkönig, oder das Große Jahrhundert Frankreichs, übersetzt von O. Marschall von Bieberstein, Leipzig 1897 S. 328. »Leibniz nach einem zeitgenössischen unbekannten Kupferstecher« setzt der Verfasser unter die Abbildung. Der Stich zeigt die Anordnung wie Nr. 15—17. Die gerahmte ovale Holztafel, von einer Gardine halb umfangen, steht auf einem Sockel. Der Sockel ist ohne Inschrift, so daß der Stich kein Zeugnis für Leibniz trägt. Das Bild ist ihm auch wenig ähnlich, das Gesicht scheint aber doch nach Bernigeroth gezeichnet zu sein. Ein Original des Stiches habe ich nicht kennen gelernt. Das bei Bourgeois abgebildete scheint nach dem Stempel P., den es trägt, aus der Slg. Pacetti in Rom zu stammen. Vielleicht ist es das Bildnis, das Soubeyran (1697—1775) geschaffen hat, das aber in den heute zugänglichen Sammlungen nicht aufzutreiben war (s. unten Nr. 54); denn das uns ebenfalls fehlende von Desmaisons (arbeitet 1780—1824, unten Nr. 55) kommt wegen der späten Lebenszeit dieses Künstlers nicht in Betracht.

Am Sockel: *Si nescis, docti civis qui diceris orbis,*
Ista tabella refert praesidis ora tui.
Nomina si quaeras, norunt ea Gallus, Iberus,
Anglus et Ausonius, nec minus Antipodes.
Novit, doctrinis nisi quis sit in omnibus hospes.
Hospitis in nulla, nomina LEIBNITII.
Sebastianus Kortholtus.
Eloqu. et Poet. in Acad. Holsat.
Prof. ordin.

Erschienen in: Chr. Kortholt, Leibnitii epistolae I, Lips. 1734, wiederholt in der 4. deutschen Theodicee-Ausgabe (von Gottsched), Hannover und Leipzig 1744.

Tafel 13 21. **Knorr 1739.** Georg Wolfgang Knorr, gest. Nürnberg 1761. — Kopie nach Leygebe-Boëtius Nr. 19.

Am Sockel: *Ecce VIRI speciem, cunctis sine nomine noti,*
Egregium cujus stat sine morte decus,
Qui Virtutis honos, pietatis vera tabella,
Castalii constans deliciumque Chori.

Bez.: *G. W. Knorr sc. Nor.*

Erschienen in: Leibnitii Tentamina Theodicaeae, Francofurti et Lipsiae 1739.

Tafel 13 22. **Trautner 1771.** Gustav Philipp Trautner, 1750—1780 in Nürnberg tätig. — Kopie nach Leygebe-Boëtius Nr. 19. Nach r. in ovalem Steinrahmen. Das Ganze rechteckig, h. 0.159, br. 0.102. Am Sockel derselbe Vers wie bei Nr. 21.

Unten rechts: *G. P. Trautner sc. Norib.*

Erschienen in: G. G. Leibnitii Tentamina Theodicaeae, ed. alt. (c. praef. Boeckii), Tubingae 1771.

Tafel 14 23. **Ganz 1787.** Johann Philipp Ganz, geb. Eisenach 1746, Hofkupferstecher in Hannover. — Das Gesicht punktiert, das übrige radiert. Nach links, Kopie im Gegensinne von Bernigeroths Stich, in hellem Oval, das als Gloriole wirkt. Von ihm gehen unten Strahlen aus, auf denen das Spruchband G. G. LEIBNITZ liegt. Vorn auf der Front eines dreieckigen Lichtkegels das Distichon von Bernigeroths Stichen: *Hoc duce . . . ulla Deum.* Rechteck, h. 0.112, br. 0.660.

Erschienen in: Böhmers Magazin f. d. Kirchenrecht I 1787, wo Böhmer S. 315 die Autorschaft des Hannoverschen »Hof- und Bibliothekskupferstechers Ganz« bezeugt.

Tafel 14 24. **Riepenhausen 1787.** Ernst Ludwig Riepenhausen, Göttingen 1765—1840. — Kopie nach Bernigeroth, oval umrissen, h. 0.150, br. 0.095.

Auf Schrifttafel:

Als Dencker führt er uns des Wissens steilste Höhen,
Sein höchstes Ziel als Mensch war Menschen froh zu sehen.
Als Staatsmann wird ihn stets Hannover danckbar nennen. —
Wer kann bei diesem Geist des Schöpfers Hand verkennen.
G. W. B.

Die Buchstaben G. W. B. bedeuten Georg Wilhelm Böhmer.

Unter dem Stiche: *Riep. f.*

Erschienen in: Wilh. Böhmers Magazin für das Kirchenrecht I 1787.

Tafel 14 25. **Busch 1740.** Georg Paul Busch, Berlin, gest. 1756. — Halbbild nach rechts, die rechte Hand mit einem Buche auf den Tisch gestützt, rechts ein Globus und an der Wand ein Bücherbört. Gesicht, Perücke und Halskrause sind im ganzen nach Bernigeroth, die Gesichtsformen jedoch weicher: die Nase nicht so stark gebogen, Augen und Mund weniger gespannt und herb.

Das Bild ist von einem Rokokorahmen umspannt. Darunter auf Schrifttafel:

Gottfried Wilhelm
Baron von
Leibnitz

Unten r.: *Busch fec.*

Rechteck, h. 0.134, br. 0.076.

Erschienen in: Lamprecht, Leben des Freyherrn G. W. von Leibnitz, Berlin 1740.

Tafel 14 26. **Petrini 1780.** Giovanni Petrini, Rom um 1750 bis nach 1810. — Stümperhafte Kopie nach Buschs Stiche mit Buch in der Hand, Globus und Bücherbord im Hintergrunde. Besonders roh ist das Gesicht gezeichnet. Der das Bild umspannende Rokokorahmen ist einfacher gehalten als bei Busch.

Auf der Schrifttafel: *Guglielmo Barone*
di
Leibniz

Ganz unten rechts: *Joh. Petrini del. & sc. 1780.*

Rechteck, h. 0.141, br. 0.092.

Erschienen in: Lamprecht-Barsotti, Vita del S. Barone di Leibnitz, Rom 1787.

Deutsche und Franzosen nach den Gemälden C und E

Tafel 15 27. **Deutsch unbekannt 1717.** — L. Körper stark im Profil, Kopf fast in Vorderansicht. Ovale Holzbildtafel auf einen Sockel gestellt, von schwerer Draperie umgeben, aus der links oben eine Quaste herauskommt und sich auf die Bildtafel legt. Der Sockel zeigt links einen Rokokoschnörkel. Rechteck, h. 0.143, br. 0.085.

Am Sockel: *GODOFREDUS GUJLJELMUS*
L. B. a LEJBNJTZ,
S. Cæs. Maj. Consil. Aul. et S. Reg. Maj.
Britannicæ ab int. Consiliis Justitiae.

Erschienen in: Teutsche Acta eruditorum 51. Teil, Leipz. 1717.

Tafel 15 28. **L. P. — Le Febvre 1773.** L. P. unbekannt[1]. — Philippe Le Febvre, geb. Abbeville, arb. Paris um 1770. — Das Bildnis ist Kopie im Gegensinne nach 27, aber in runden Rahmen gesetzt, der auf rechteckigem Grunde steht. H. 0.144, br. 0.101.

---

[1] Nagler, Die Monogrammisten IV S. 418: L. P. »unbekannter Maler, welcher um 1750 in Paris tätig war. In der Europe illustré ist das Bildnis des G. W. Leibnitz und des Connetable Anne de Montmorenci so bezeichnet. Der Maler L. P. hat nur ein älteres Bild zum Stiche copirt«.

Auf dem Sockel:

GUILL.ME GODEFROY LEIBNITZ
Né à Leipsic le 4 Juillet 1646. Mort à Hanover le 14 Novembre 1716.

Auf der Brüstung: *L. P. pinx.* *Le Febvre sculp.*

Ganz unten: *AParis chez Odieuvre Md d'Estamp. rue d'Anjou la dern. P. Cochere à gauche entrant par la rue Dauphe C. P. R.*

Erschienen im Europe Illustré, Paris Odieuvre 1773; wiederholt im Recueil des portraits pour l'histoire de France par Velly, Paris 1786, VII p. 57.

Tafel 15 29. **Deutsch unbekannt.** — Kopie im Gegensinne nach Nr. 27, wobei aber das Gesicht nach Bernigeroth (Nr. 14) gestaltet ist (s. oben S. 49). Unterschrift wie bei Nr. 27.

Tafel 15 30. **Seeländer 1726.** Nikolaus Seeländer, geb. zu Erfurt, seit 1718 Hofkupferstecher in Hannover, gest. um 1750. — Nach dem hannoverschen Bildtypus E (Nr. 10) unter Benutzung von Bernigeroths Stiche (s. oben S. 29f). In ovalem Rahmen, Körper nach rechts, Kopf ein wenig nach links. Die Bildtafel ist auf einen Sockel gestellt, an dem vorn ein Buch mit dem Distichon vom Bernigeroth-Stiche, *Hoc duce* usw., und Leibnizens Wappen gelehnt sind. H. 0.150, br. 0.088.

Auf dem ovalen Rahmen: GOTEFRIDUS · GUILIELMUS · LEIBNIZIUS · SAC: REG: MAI: BRITANN: ET · SERENIS: ELECT: BRUNS-LUNEB: AB · INT: CONSIL:

Unten rechts am Sockel: *N. Seelaender sculps. ex Origin*[1].

Erschienen in der 2. deutschen Theodicee-Ausgabe (Amsterdam 1726). Wiederholt in den Origines Guelficae 1750. Abgebildet bei Erdmannsdörfer, Deutsche Geschichte 1668 bis 1740, I 1892, S. 501.

31. **Glaßbach.** Christian Benjamin Glaßbach (oder Glasbach), Magdeburg 1724—1779. — Auf einem von einem Genius gehaltenen Tuche erscheinen die kleinen Ovalporträts von vier Philosophen: Leibniz, d'Alembert, Voltaire, Locke. Das Bild von Leibniz ist nach Seeländer schlecht gezeichnet. H. 0.143, br. 0.083.

Unten r.: *Glassbach sc.*

Tafel 16 32. **Fiquet 1745.** Etienne Fiquet, Paris 1719—1794. — Körper etwas nach l., Kopf etwas nach r. gewendet. In ovalem Rahmen auf Sockel. Ein Gewandende (l. Ärmel?) flattert unten über den Rahmen heraus. Das Ganze rechteckig wie bei Bernigeroth, h. 0.222, br. 0.162.

Im Rahmen: GODEFROI GUILLAUME LEIBNITZ. *Né le 3 Juillet 1646. mort le 14 Novembre 1716.*

Auf dem Sockel: *Il fut dans l'Univers connu par ses Ouvrages,*
Et dans son Païs même, il se fit respecter:
Il instruisit les Rois, il éclaira les Sages,
Plus sage qu'eux il sut douter.
VOLTAIRE

[1] Die Behauptung Murrs (S. 227), daß Seeländer sein Blatt bei Leibniz' Lebzeiten geschaffen habe, beruht auf einem Mißverstehen des Ausdrucks ex origin(ali) (s. oben S. 50).

Unten r.: *Gravé par Fiquet.*

Unten Mitte: *A Lausanne et Geneve chez* MARC-MICHEL BOUSQUET *et Compe 1745.*

Erschienen in: Leibnitii et Joh. Bernoulli Commercium philos. et math. I, Lausanne-Genf 1745. Der Stich ist, gewöhnlich im Ausschnitt, oft reproduziert. Ein Blatt (h. 0.124, br. 0.110) trägt die einfache Unterschrift LEIBNITZ und ist oben l. »Walhalla«, oben r. »Nr. 42« bezeichnet. — Mechanische Wiedergaben bei v. Seidlitz, Allg. hst. Porträtwerk 1894, III pl. 33. Koennecke, Bilderatlas z. Gesch. d. dtsch. Nat. Lit. 1895. Henderson, Side lights on Engl. Hist. 1900, S. 230. Heyck, Monographien z. Weltgesch. 14. 1901, S. 75.

Tafel 16 33. **Savart 1768.** Pierre Savart, Paris 1750 bis nach 1779. — Kopie im Gegensinn nach Fiquet mit dem fliegenden Ärmel, aber in viereckigem Steinrahmen ohne Umschrift. H. 0.237, br. 0.169.

Unter dem Bilde auf Inschrifttafel:

GODEFROI GUILLAUME
LEIBNITZ
Né le 3 Juillet 1646 mort le 14 Novembre 1716.

Unten links: *P. Savart Scul 1768.*

Erschienen in: Dutens, Leibnitii Opera omnia I, Genf 1768.

Tafel 17 34. **Französisch unbekannt 1760.** — Verflachte Kopie nach Fiquet (Nr. 32). H. 0.123, br. 0.085.

Umschrift: GODEFROI GUILLAUME LEIBNITZ *Né le 3 Juillet 1646. Mort le 14 Novembre 1716.*

Auf dem Sockel der Vers Voltaires: *Il fut dans l'Univers*, wie bei Fiquet.

Unter dem Stiche: *à Lausanne chez Marc-Michel Bousquet & Chap. 1760.*

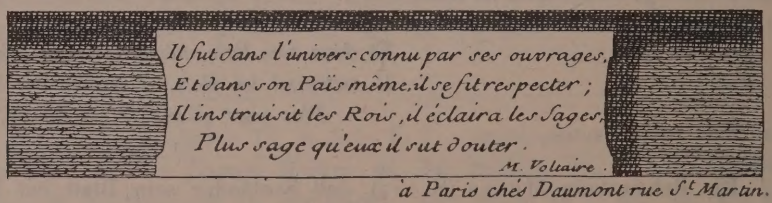
Tafel 17 35. **Französisch unbekannt.** — Verflachte Kopie nach Fiquet (Nr. 32). H. 0.147, br. 0.099.

Am Sockel: *Godefroy Guillaume Leibnitz, né à Leipsic le 3 Juillet 1646 mort à Hanover le 14 Novembre 1716.*

Darunter der Vers Voltaires: *Il fut dans l'univers*, wie bei Fiquet.

Unter dem Stiche: 1. Zustand: *A Paris chez Petit rue S. Jacques près les Mathurins.*

2. Zustand: Die Platte ist, besonders im Gesicht, überarbeitet. Die Angabe *A Paris* . . ist getilgt, von *Petit* jedoch der i-Punkt geblieben; statt dessen rechts gesetzt: *à Paris chés Daumont rue St. Martin.* (Wolfenbüttel, Zimmermann.)



Unterster Teil von Nr. 35, 2. Zustand.

Tafel 17 36. **François vor 1769.** Jean Charles François, geb. Nancy 1717, gest. Paris 1769; der Erfinder der Crayon-Manier. — Nach rechts in Crayon-Manier. Getreu nach Fiquet, nur auf den Seiten und unten beschnitten; die Nase weniger klumpig. H. 0.126, br. 0.081. Manche Exemplare (Nürnberg) rötlich gedruckt.

Unter dem Stiche: G. G. LEIBNITZ, *né en 1646. mort en 1716.* C. P. R. (d. i. Cum Privilegio Regis).

Erschienen in: Al. Savérien, Hist. des philosophes modernes avec leurs portraits, Paris 1773, wozu François die Bilder geliefert hatte.

Bause-Klasse nach Scheits I, A

Tafel 18 37. **Bause 1775.** Johann Friedrich Bause, geb. Halle 1738, gest. Weimar 1814. Nach l., Dreiviertelprofil, in ovalem Rahmen mit Sockel. Auf die Bildnistafel legt sich eine Girlande. Das Ganze rechteckig, 0.246:0.175.

Am Sockel: G. W. B. v. LEIBNITZ

Unter dem Stich l.: *A. Scheits pinx. Hannov.*

r.: *J. F. Bause sculps. Lips 1775*

Mitte: Zu finden in Leipzig bey Bause.

Der Stich ist abgebildet bei Hirth: Les grands illustrateurs 1860, Bd. V, und bei Berner: Geschichte des Preußischen Staates 1891, I 248. Kopiert hat ihn Scheuchzer in einem ovalen Blatte, h. 0.128, br. 0.114 (Wolfenbüttel, Herz. Bibl.), nachgeahmt Steinla, der »*J. F. Bause pinx. Steinla sc.*« auf sein in Philippsons Zeitalter Ludwigs XIV. 1879, S. 365, erschienenes Blatt (h. 0.189, br. 0153) setzt (s. oben S. 53).

Tafel 19 38. **Crusius.** Gottlieb Lebrecht Crusius, Leipzig 1730—1804. — Kopie nach Bause. Nach rechts im Oval. H. 0.164, br. 0.104.

Auf dem Sockel: G. W. B. v. Leibnitz.

Unter dem Stiche: *A. Scheits pinx. — G. L. Crusius sc.*

Tafel 19 39. **Rasp 1785.** Karl Gottlob Rasp, Dresden 1752—1807. — Kopie nach Bause. Nach r., in ovalem Rahmen mit Inschrifttafel darunter. Über den Rahmen legt sich eine Girlande. Das Ganze rechteckig, h. 0.164, br. 0.118.

Inschrift auf der Tafel: G. W. B. v. LEIBNITZ

Unten links: *A. Scheits pinx.*

rechts: *C. G. Rasp. Sculps. Dresde.*

Erschienen in: Kleins Leben und Bildnisse großer Deutschen, I 1785.

Tafel 20 40. **Endner 1778.** Gustav Georg Endner, geb. Nürnberg 1754, gest. Leipzig 1824. — Kopie nach Bause. Nach r. in Medaillonrahmen mit drauf lagerndem Kranze. H. 0.063, br. 0.058.

Unten im Rahmen: LEIBNITZ

Unter dem Stiche rechts: *Endner sculp.*

Erschienen in: Leibniz. Philos. Werke nach Raspens Sammlung. Aus dem Französischen von Ulrich, I. Bd., Halle 1778.

Tafel 20 41. **Grieslmann 1793.** C. W. Grieslmann (oder Grießmann?), Leipzig, Schüler von Bause. — Kopie nach Endner, Nr. 40. Nach r. im Medaillonrahmen ohne Kranz. H. 0.065, br. 0.060.

Unten im Rahmen: G. W. B. v. LEIBNITZ.
Unter dem Stiche r.: *C. W. Grieslmann sc. Lips.*
In dem Künstlernamen ist auf dem Leibniz-Bilde der Buchstabe hinter dem s nicht ganz deutlich, es scheint ein l zu sein, könnte vielleicht auch ein s sein. Der Name wird in den Künstlerwörterbüchern Griesmann oder Grismann geschrieben.
Erschienen in: Ernst Platners Philos. Aphorismen, I. Teil, Leipzig 1793.

Tafel 20 42. **Deutsch unbekannt um 1780.** Kopie nach Bause. Nach rechts im Oval. Auf dem Rahmen unten: LEIBNITZ.
H. 0.064, br. 0.058. (Dresden. Wien.)

Tafel 20 43. **Kuffner 1789.** Abraham Wolfgang Kuffner, geb. bei Nürnberg 1760, gest. Ingolstadt 1817. — Kopie nach Nr. 42 im Oval. H. 0.063, br. 0.052.
Auf dem Rahmen unten: LEIBNITZ.
Unter dem Stiche rechts: *A. W. Kuffner sc. 1789. N° 58.*

Tafel 21 44. **Karcher 1796.** Anton Karcher, arbeitet von 1780 bis gegen 1810 in Mannheim. — Kopie nach Bause. Nach rechts, oval umrahmt, Gesicht punktiert. H. 0.103, br. 0.082.
Unterschrift: G. W. FR. v. LEIBNITZ.
geb. d. 4. Jul. 1646. gest. d. 19. Nov. 1716.
Dicht unter dem Bilde: Gest. v. Ant. Karcher Mañh. 1796.
Erschienen zu einem Aufsatze Eberhards im Pantheon der Deutschen, II 1796.

Tafel 21 45. **Riedel.** Carl T. Riedel, tätig in Leipzig um 1780. — Kopie nach Bause, im Gegensinne. Gesicht punktiert. Rechteckig mit abgeschrägten Ecken, h. 0.092, br. 0.071 mm.
Unterschrift: G. W. FR. v. LEIBNITZ.
Dicht unter dem Stiche: *C. T. Riedel sc.*
Weiter unten: Zwickau bei Gebr. Schumann.

Tafel 21 46. **Nottling 1800.** Friedrich Wilhelm Nottling (oder Nettling?), Ende des 18. Jahrhunderts bis nach 1824, Leipzig, Berlin, Magdeburg. — Kopie nach Karcher, Nr. 44. Nach rechts, Gesicht punktiert. Oval umrahmt, h. 76, br. 64 mm.
Unterschrift: Leibnitz.
Unter dem Stiche: *F. W. Nottling sc. L. 1800.*

Tafel 21 47. **Pauli.** Berlin um 1787. — Kopie nach Bause. Gesicht punktiert, oval umrahmt. H. 0.070, br. 0.051.
Unterschrift: G. W. B. v. LEIBNITZ.
Unter dem Stiche: *J. Pauli sc.*

Tafel 20 48. **Lips.** Joh. Heinr. Lips, geb. bei Zürich 1758, 1789—1794 in Weimar, gest. Zürich 1817. — Brustbild nach rechts ohne Umrahmung. Grober, an die frühen Scheits-Bildnisse anklingender Kopf mit Kopftuch. Hausrock, offener Hemdkragen (s. S. 52 f.). Unterschrift: Leibnitz, wie bei Nr. 46. H. 0.064, br. 0.051.
Unten: *H. Lips. sculps.*

Tafel 20 49. **Deutsch unbekannt.** Kopie im Gegensinne von Nr. 44. Ebenso wie dort vor der Figur: LEIBNITZ. Jede weitere Inschrift fehlt; h. 0.054.

Tafel 22 50. **Frosch.** Karl Frosch, geb. Halle 1771, gest. nach 1827. — Brustbild nach links, von angedeutetem Holzrahmen rechteckig umzogen, h. 0.102, br. 0.085.

Unterschrift: GOTTFR. WILH. von LEIBNITZ.

Auf dem Rahmen unten: *C. Frosch fec.*

Ganz unten: Im Verlag von Ernst Fleischer in Leipzig.

Tafel 22 51. **Grüzmacher** (oder Grützmacher), tätig in Berlin um 1836. — Stahlstich: Brustbild nach rechts, rechteckig umrahmt. Kopf in Haltung und Ausdruck an Scheits erinnernd, aber jugendlicher. Flach gescheitelte Perücke; enganliegender Rokokorock mit kleinem Stehkragen. H. 0.106, br. 0.089.

Unterschrift mit Leibniz' Zügen: Gottfried Wilhelm Leibniz.

Dann: G. W. LEIBNIZ

(Nat. 3 Jul. 1646 — mort. 14 Nov. 1716)

Dicht unter dem Bilde: Stahlstich v. Grüzmacher-Berlin.

Ganz unten: Nach einem Originalgemälde im Besitz des Dr. Kraukling zu Dresden. — Berlin bei G. Eichler 1840.

Erschienen bei: Erdmann, G. G. L. Opera philosophica. Berolini 1840. Ein Nachstich von Lequay in den Oeuvres philos. de L. par M. Janet, Paris 1866. — Über die Frage des Vorbildes s. oben S. 53f.

F **Nach Auerbach (F) und Scheits III (D).**

Tafel 6 52. **Auerbach—Haid 1781.** Joh. Gottfr. Auerbach, Maler, geb. Mühlhausen i. Thür. 1697, gest. Wien 1753, und Joh. Elias Haid, Kupferstecher, Augsburg 1739—1809. — Schabblatt. Fast von vorn, ein wenig nach links. Ungescheitelte grauweiße Perücke, enganliegender Rock. Ovaler Rahmen im Rechteck, h. 0.177, br. 0.133.

Unterschrift:

GODEFRIDUS GUILIELMUS L. B. de LEIBNIZ.
Nat. d. 21. Jun. 1646. Denat. d. 14. Nov. 1716.
Adspice quem nobis peperit Germania mater,
Cui par viderunt Saecula nulla decus.
Nec tibi in immenso verum iam finge profundo:
Nam tenet hic veri quidquid in orbe latet.
J. G. Eccard.

Links: *Joh. Gottfr. Auerbach ad viv. delin. Viennae 1714.*

Rechts: *Joh. Elias Haid sc. 1781 Aug. Vind.*

Abgebildet in Harnacks Gesch. d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wiss. Berlin 1900, I S. 38.

53. **Selb.** Joseph Selb, Lithograph, geb. München 1813. — Lithographie. Bild auf ovaler Fläche, h. 0.203, br. 0.175, im Gegensinne zu Haid.

Unterschrift: GOTTFR. WILH. FREYHERR von LEIBNITZ.

Am Rahmen: *J. G. Auerbach pinx. — Jos. Selb, del.*

Tafel 22 54. **Holl 1836.** William Holl, London 1807—1871.

Stahlstich. Brustbild, Körper nach r., Kopf fast von vorn, ein wenig nach l.
Unterschrift: LEIBNITZ
Dicht am Bildrande: *Engraved by B. Holl.*
Weiter unten: *From a picture in the Florence Gallery*
Under the Superintendance of the Society for the Diffusion of useful knowledge
London published by Charles Knight, Ludgate Street.

Erschienen in der Gallery of portraits with memoirs, Vol. VI, London, Charles Knight 1836. Von einer Zeichnung nach dem Hollschen Stiche besitzt das Nürnberger Germanische Museum einen Lichtdruck (Nr. 23869).

Tafel 22 55. **Unbekannt.** Zeichnung nach Holl. Photographie einer Zeichnung nach Holl, im Besitz des Geheimrats Zimmermann in Wolfenbüttel. In der Tracht ein wenig verändert (Halstuch), s. oben S. 55.

Auf der Photographie steht als Firma »B. Lindenberg Hannover, Warstr. 9.« In dem Hause hat 1874—1878 ein Photograph Joh. Aug. Bernh. Lindenberg gewohnt, über seinen Verbleib ist aber nichts mehr zu ermitteln.

56. **Orlik 1916.** Emil Orlik, geb. Prag 1870, seit 1904 in Berlin tätig.

Schabkunstblatt, frei nach dem Florentiner Gemälde D unter Zuhilfenahme des Berliners C (s. oben S. 60—63). H. 0.345, br. 0.27. 4. Zustand, 2. Druck. Der Künstler hat nachher an der Platte noch gearbeitet, besonders in der Mundpartie.

Unbestimmte.

57. **Soubeyran.** Pierre Soubeyran, Genf 1697—1775.

Nach Nagler, Allg. Künstlerlexikon XVII, S. 88, hat Soubeyran ein Leibniz-Porträt gestochen. Ich habe kein Exemplar davon erkunden können. Möglicherweise ist es der oben S. 70 Anm. 1 besprochene Stich.

58. **Desmaisons,** arbeitet Paris 1780—1824.

In dem Verzeichnis der Leibniz-Bildnisse, die Prof. David Eugen Smith, Teacher College in Neuyork, besitzt, wird ein Stich von E. Desmaisons aufgeführt, h. 0.24, br. 0.18, ohne nähere Beschreibung. Ich habe in den deutschen Sammlungen kein Exemplar davon feststellen können.

Büsten

Tafel 23 59a, b. **Schmidt 1789.** Johann Gottfried Schmidt, Hannover, um 1788.

Monumentalbüste (b) nach Bernigeroth (Nr. 14), jedoch ohne Perücke, mit dünnem Haarkranze um den Kopf.

Im Besitze der Kgl. Bibliothek zu Hannover. Hoch, vom Sockel bis zum Scheitel, 0.63, vom Kinn bis zum Scheitel 0.32.

Ein Jahr vorher (1788) hatte Schmidt eine kleinere Büste (a) von 7 Zoll Kopfhöhe ebenfalls nach Bernigeroth modelliert. Von ihr befinden sich Gipsabgüsse, h. 0.305 an mehreren Stellen: Hannover, Kgl. Bibliothek und Leibniz-Haus; Wolfenbüttel, Herzogl. Archiv; Berlin, Akad. d. Wissenschaften.

Über die Entstehungsgeschichte der Büsten s. oben S. 28—32.

60a. b. **Schubert 1793.** Carl Gottlieb Schubert aus Gröbel im Fürstentum Schweinitz arbeitete 1775 bis zu seinem Tode 1804 als letzter bedeutender Modelleur in der Fürstenberger Porzellanfabrik (Chr. Scherer, das Fürstenberger Porzellan, 1909, S. 93. 129. 253). — Bisquitbüsten, eine größere (0.070 hoch) und eine kleinere (0.058 hoch), in der Darstellung nur unterschieden dadurch, daß die kleine den Kopf etwas zur Seite neigt, sind ersichtlich nach dem Schmidtschen Vorbilde modelliert; sie haben auch denselben dünnen Haarkranz um den Kopf.

Die abgebildeten Exemplare befinden sich im Besitze des Geheimrats Zimmermann in Wolfenbüttel.

61. **Hewetson 1790.** — Das Leibniz-Denkmal in Hannover, ein von 10 Säulen getragener Rundtempel, auf einer alten Bastion der Stadtumwallung errichtet, birgt in seiner Mitte die von Hewetson gearbeitete Marmorbüste. Sie lehnt sich, wie die Schmidtschen, stark an Bernigeroth an, hat aber einen etwas freundlicheren Ausdruck, keine Perücke, sondern langsträhniges dünnes Haar, nackten Hals.

Höhe vom Sockel bis zum Scheitel 1.10, vom Kinn bis zum Scheitel 0.43.

Ein Gipsabguß in der Akad. d. Wissenschaften zu Berlin.

62. **Schadow 1808.** Joh. Gottfr. Schadow, Berlin 1764—1850. Büste in der Walhalla bei Regensburg. Nach Schadows Lebenserinnerungen (Kunstwerke und Kunstansichten 1849, S. 98) nach dem Akademieporträt von Leibniz und einem Abguß »von dessen Büste in Hannover« hergestellt, zeigt der Kopf spärliches Haar und eine derbe Nase (s. oben S. 57).

Nach freundlicher Mitteilung von Prof. Mackowsky ist sie vom 18. bis 24. Februar 1808 modelliert.

63. **Matthäi.** Nach einer älteren brieflichen Mitteilung der k. u. k. Familienfideikommiß-Bibliothek zu Wien soll Matthäi ein Bildnis von Leibniz modelliert haben. Näheres habe ich darüber nicht feststellen können, auch nicht, ob Joh. Gottlob Matthäi, Meißen 1753—1834, gemeint ist oder sein Sohn Ernst Gottlieb, Dresden 1779 bis nach 1827.

Im spätern 19. Jahrhundert ist Leibniz verschiedentlich plastisch dargestellt worden, so von

Knaur (1811—1872), Leipzig, in den 40er Jahren in Statuetten, die auf ein Denkmal abzielten. Sie befinden sich heute im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig (Dr. Fr. Schulze im Leipz. Tagebl. 5. 10. 1916),

von Carl Fischer (Berlin 1802—1865) in einer Medaille, die von der Akad. d. Wissenschaften zu Berlin 1846 herausgegeben wurde und offenbar nach dem in der Akademie befindlichen Abguß der Hewetson-Büste (Nr. 61) gearbeitet ist,

von Carl Costenoble (Wien 1837—1907) als Außenschmuck am k. k. Naturgeschichtlichen Hofmuseum zu Wien: 21. Statue auf der Balustrade, Fassade gegen den Maria-Theresia-Platz, Eckrisalit links,

von Haehnel, Dresden, für das Denkmal in Leipzig 1883, das jetzt im Hofe der Universität steht. Der Kopf ist ganz nach Bernigeroth gestaltet.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

A. 1. Andreas Scheits. Braunschweig, Herzogl. Museum

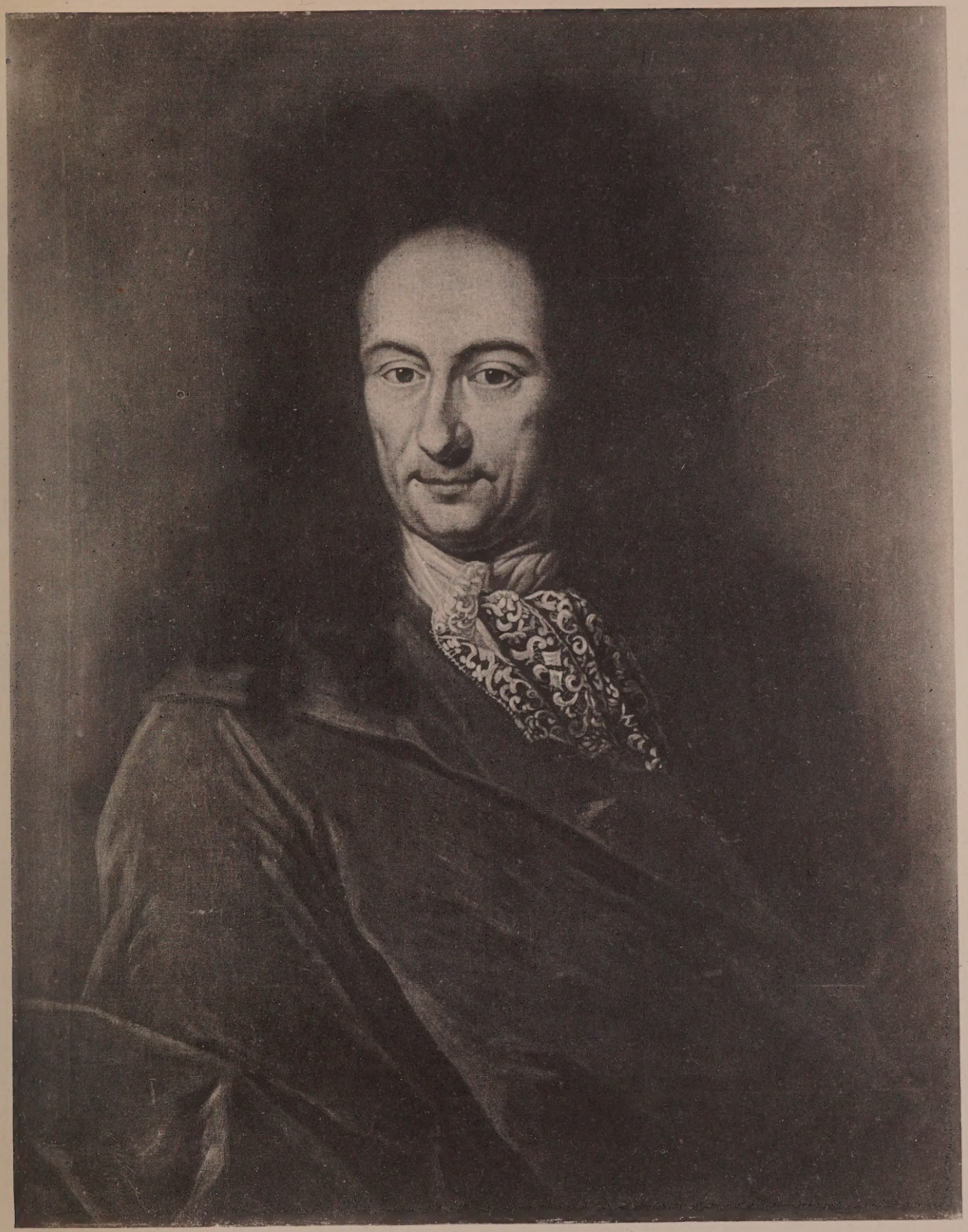
B. 5. Andreas Scheits 1703. Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel II

C: 7. Unbekannter Meister. Berlin, Kgl. Akademie der Wissenschaften

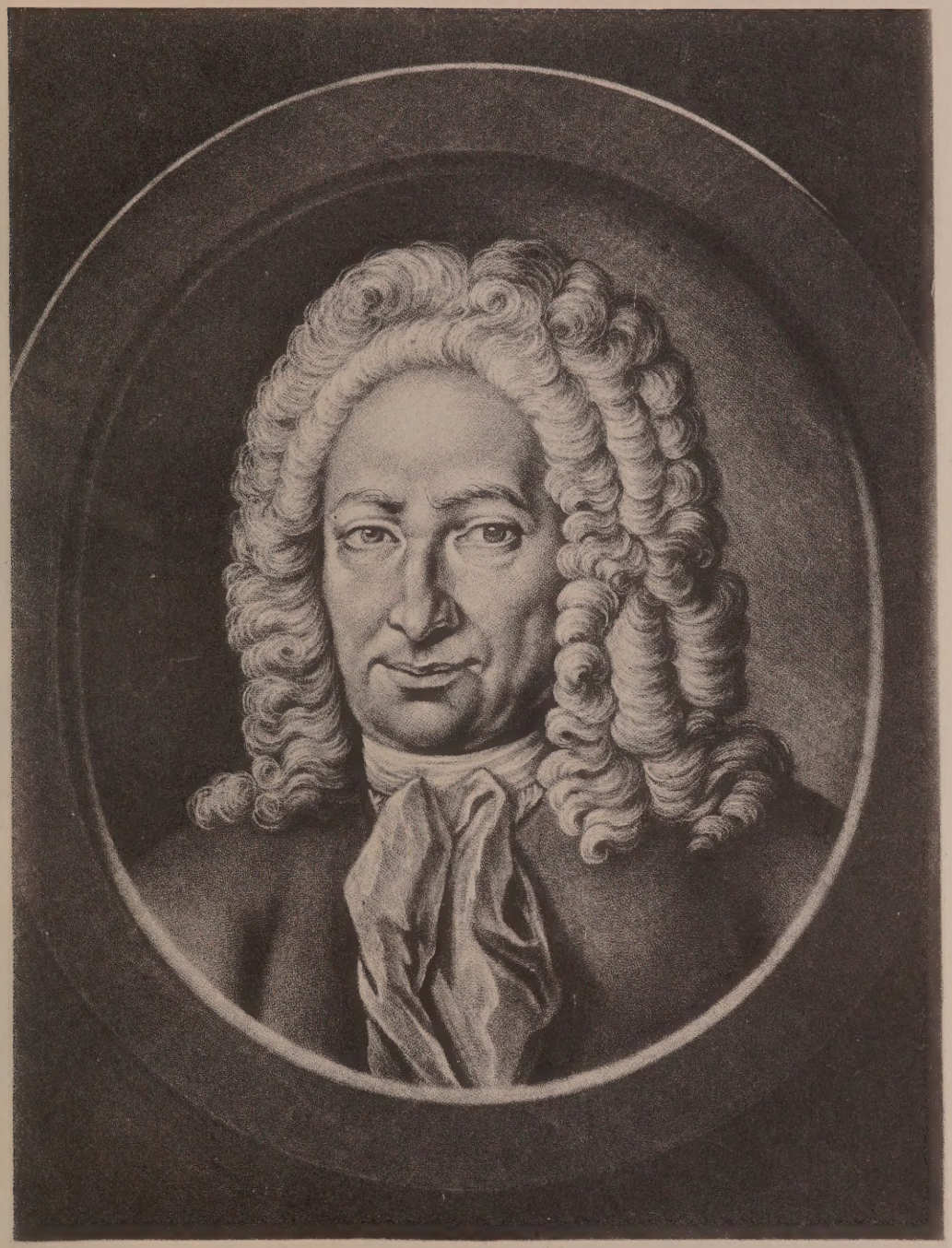
D. 9. Andreas Scheits 1704. Florenz, Ufficien-Pitti



E. 10. Unbekannter Maler. Hannover, Kgl. Bibliothek

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel V



GODEFRIDVS GVILIELMVS L.B. de LEIBNIZ.

Nat. d. 21. Jun. 1646. Denat. d. 14. Nov. 1716.

Adspice, quem nobis peperit Germania mater,
Cui par viderunt Saecula nulla decus.
Nec tibi in immenso verum iam finge profundo:
Nam tenet hic veri quidquid in orbe latet.

I. G. Eccard.

Joh. Gottfr. Auerbach ad viv. delin. Viennae 1714. *Joh. Elias Haid Sc. 1781. Aug. Vind.*

F. 52. Joh. Elias Haid 1781. Schabblatt nach Auerbach 1714

2. Kopie nach A. Wolfenbüttel, Herzogl. Archiv

3. Kopie nach A. Berlin, Kgl. Bibliothek

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

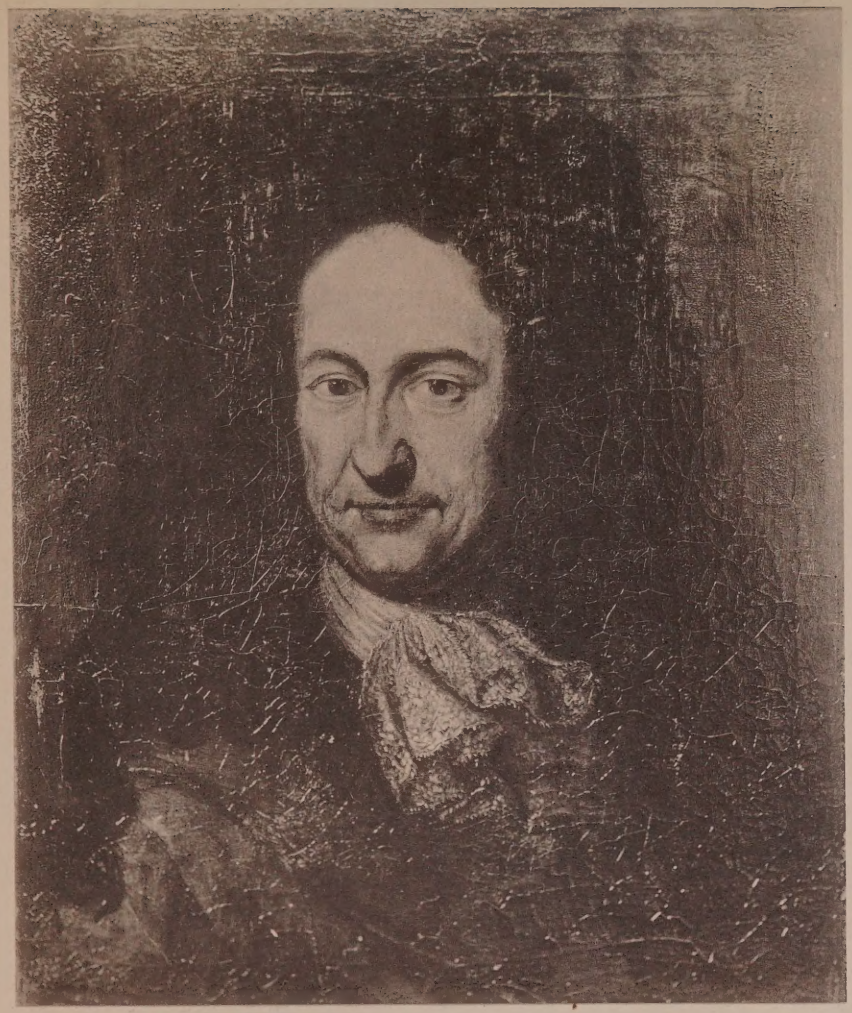
Tafel VII

4. Kopie nach A. Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek

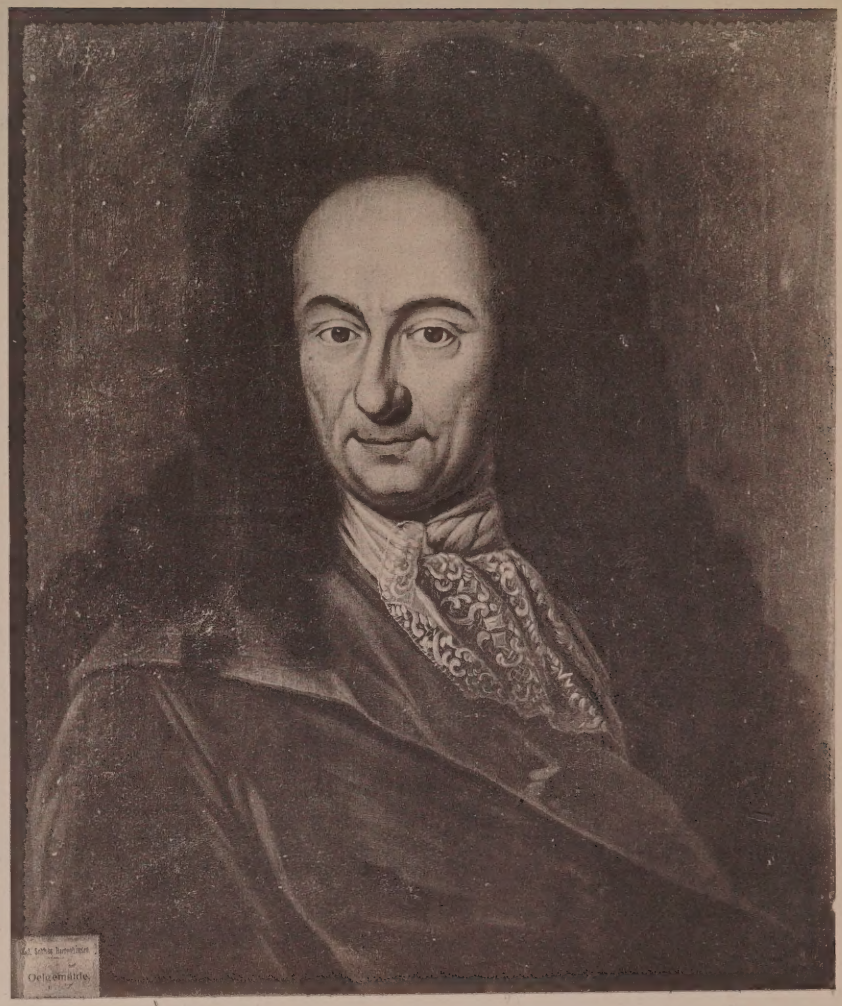
6. Kopie nach B. Hannover, Kgl. Bibliothek

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel VIII



8. Kopie nach C. Wolfenbüttel, Geheimrat Zimmermann



12. Kopie nach E. Herrenhausen b. Hannover, Gemäldegalerie

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel IX

14. Bernigeroth 1703, 1. Zustand. Wien, K. K. Hofbibliothek

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel X

14. Bernigeroth 1703, 3. Zustand

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XI

15. Deutsch unbekannt 1710

16. Böcklin 1718

17. Böcklin 1720

18. Brühl 1737

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XII

22. Trautner 1771

21. Knorr 1739

20. Leygebe-Boëtius 1734

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XIII

23. Ganz 1787

24. Riepenhausen 1787

25. Busch 1740

26. Petrini 1780

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XIV

29. Deutsch unbekannt

30. Seeländer 1726

28. L. P. — Lefebvre 1773

27. Deutsch unbekannt 1717

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XV

32. Fiquet 1745

33. Savart 1768

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XVI

36. François, gegen 1769

34. Französisch unbekannt, Lausanne 1760

35. Französisch unbekannt, Paris

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XVII

37. Bause 1775

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XVIII

38. Crusius

39. Rasp 1785

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XIX

41. Grieslmann 1793

40. Endner 1778

49. Kopie nach Lips

48. Lips

42. Deutsch unbekannt um 1780. Dresden-Wien

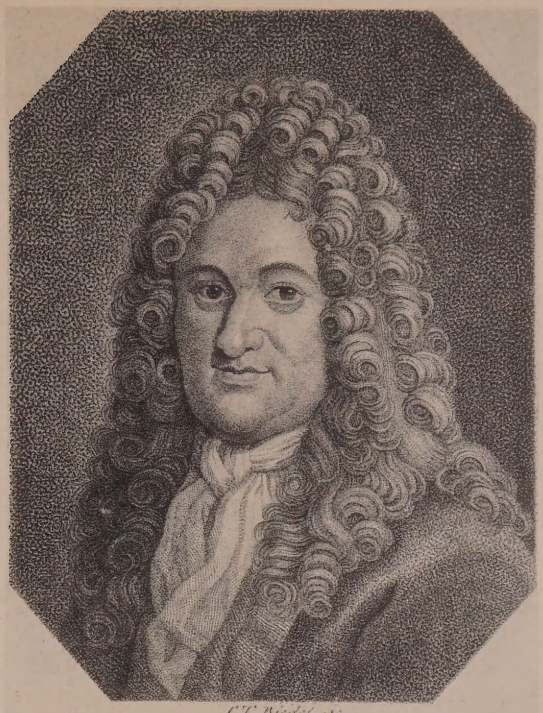
43. Kuffner 1789

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XX

G.W.FR.v.LEIBNITZ.

44. Karcher 1796



G. W. FR. v. LEIBNITZ.

45 Riedel

Leibnitz.

46. Nottling 1800

G.W.B.v.LEIBNITZ

47. Pauli um 1787

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XXI

51. Grüzmacher 1840

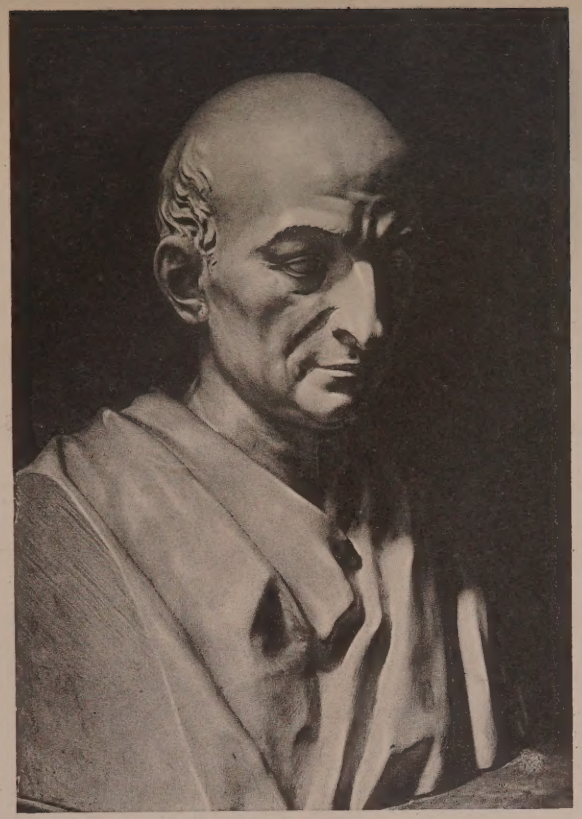
50. Frosch

55. Kopie frei nach Holl

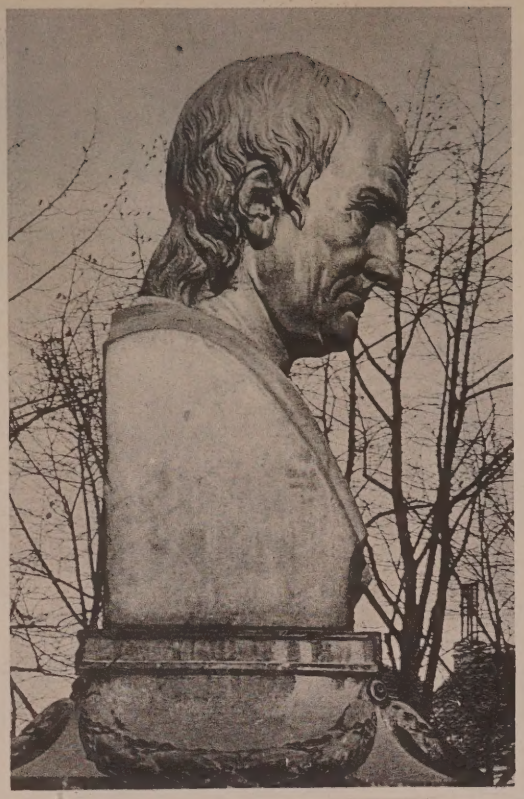
54. Holl 1836

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

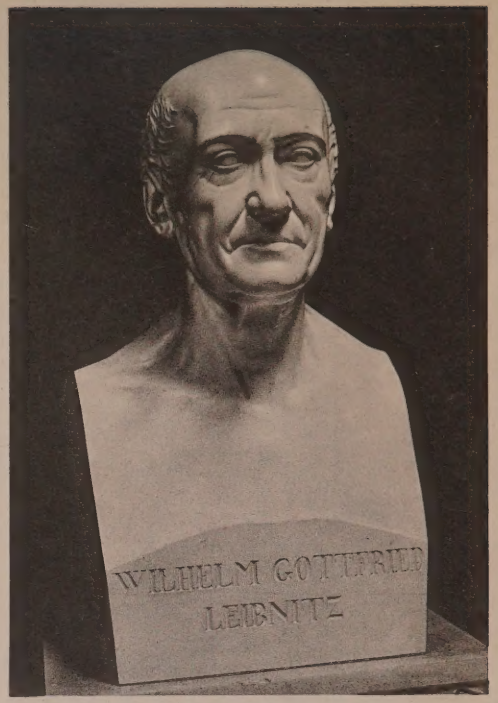
Tafel XXII



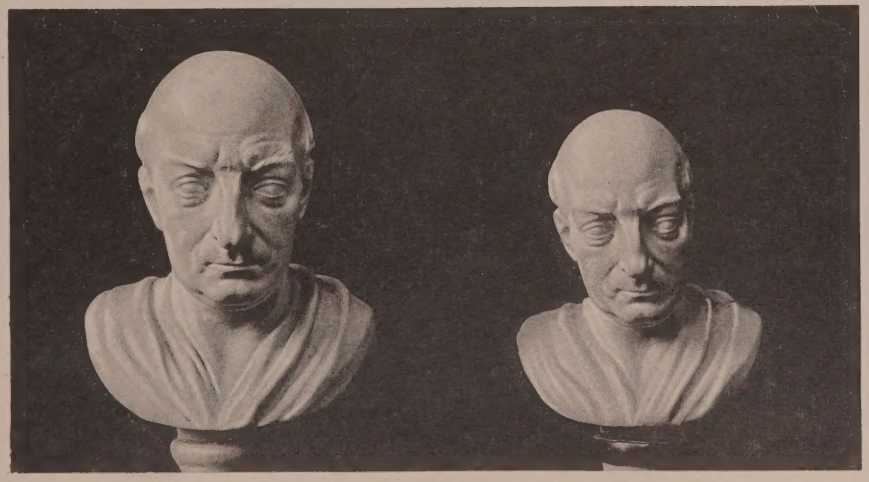
59b. Schmidt 1788

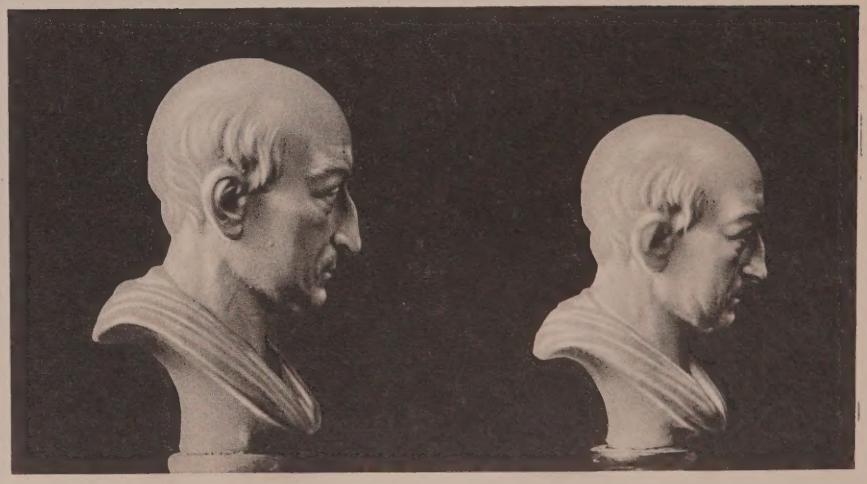


61. Hewetson 1790



62. Schadow 1808





60. a. b. Fürstenberg um 1800

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XXIII

56. Orlik, Berlin 1916, frei nach D. 4. Zustand.

Graeven-Schuchhardt: Leibnizens Bildnisse

Tafel XXIV

Sonderabdrucke aus den Abhandlungen der Akademie
von den Jahren 1912—1916.

Philosophisch-historische Klasse.

ERMAN: Ein Fall abgekürzter Justiz in Ägypten. 1913 . . . . . ℳ 2.50
DIELS: Die Entdeckung des Alkohols. 1913 . . . . . » 2.—
DE GROOT: Sinologische Seminare und Bibliotheken. 1913 . . . . . » 2.—
MEYER, K.: Über die älteste irische Dichtung.
I. Rhythmische alliterirende Reimstrophen. 1913 . . . . . » 3.—
II. Rhythmische alliterirende reimlose Strophen. 1913 . . . . . » 2.—
GRIFFITH: The Nubian Texts of the Christian Period. 1913 . . . . . » 8.50
HEUSLER: Die Anfänge der isländischen Saga. 1913 . . . . . » 3.50
MÜLLER: Zwei Pfahlinschriften aus den Turfanfunden. 1915 . . . . . » 2.50
BRANDL: Zur Geographie der altenglischen Dialekte. 1915 . . . . . » 4.—
SELER: Beobachtungen und Studien in den Ruinen von Palenque. 1915 . . » 11.—
SACHAU: Die Chronik von Arbela. 1915 . . . . . » 4.—
HINTZE: Gedächtnisrede auf Reinhold Koser. 1915 . . . . . » 0.50
DIELS: Philodemos über die Götter. Erstes Buch. 1916 . . . . . » 4.50
GOLDZIHER: Stellung der alten islamischen Orthodoxie zu den antiken Wissenschaften. 1916 . . . . . » 2.—
VON HARNACK: Porphyrius »Gegen die Christen«. 1916 . . . . . » 5.50
SELER: Die Quetzalcouatl-Fassaden yukatekischer Bauten. 1916 . . . . . » 9.50

M. LIDZBARSKI: Phönicische und aramäische Krugaufschriften aus Elephantine. 1912 . . . . . ℳ 3.—
C. FRANK: Zur Entzifferung der altelamischen Inschriften. 1912 . . . . . » 3.—
F. SCHULTHESS: Zurufe an Thiere im Arabischen. 1912 . . . . . » 5.—
E. MITTWOCH: Zur Entstehungsgeschichte des islamischen Gebets und Kultus. 1913 . . . . . » 2.—
I. HEEG: Pseudodemokritische Studien. 1913 . . . . . » 2.50
W. KURRELMEYER: Die Doppeldrucke in ihrer Bedeutung für die Textgeschichte von Wieland's Werken. 1913 . . . . . » 2.—
E. HERZFELD: Die Aufnahme des sasanidischen Denkmals von Paikuli. 1914 » 3.—
H. WEGEHAUPT: Der Florentiner Plutarchpalimpsest. 1914 . . . . . » 3.—
F. DELITZSCH: Sumerisch-akkadisch-hettitische Vocabularfragmente. 1914 . . » 2.50
F. KUHN: Das Dschong lun des Tsui Schi. 1914 . . . . . » 1.50
H. GRAPOW: Über die Wortbildungen mit einem Präfix *m-* im Ägyptischen. 1914 » 2.—
A. LEITZMANN: Briefe an Karl Lachmann aus den Jahren 1814—50. 1915 . » 5.50
E. KRÜGER und D. KRENCKER: Vorbericht über die Ergebnisse der Ausgrabung des sogenannten römischen Kaiserpalastes in Trier. 1915 . . . . . » 6.50

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.